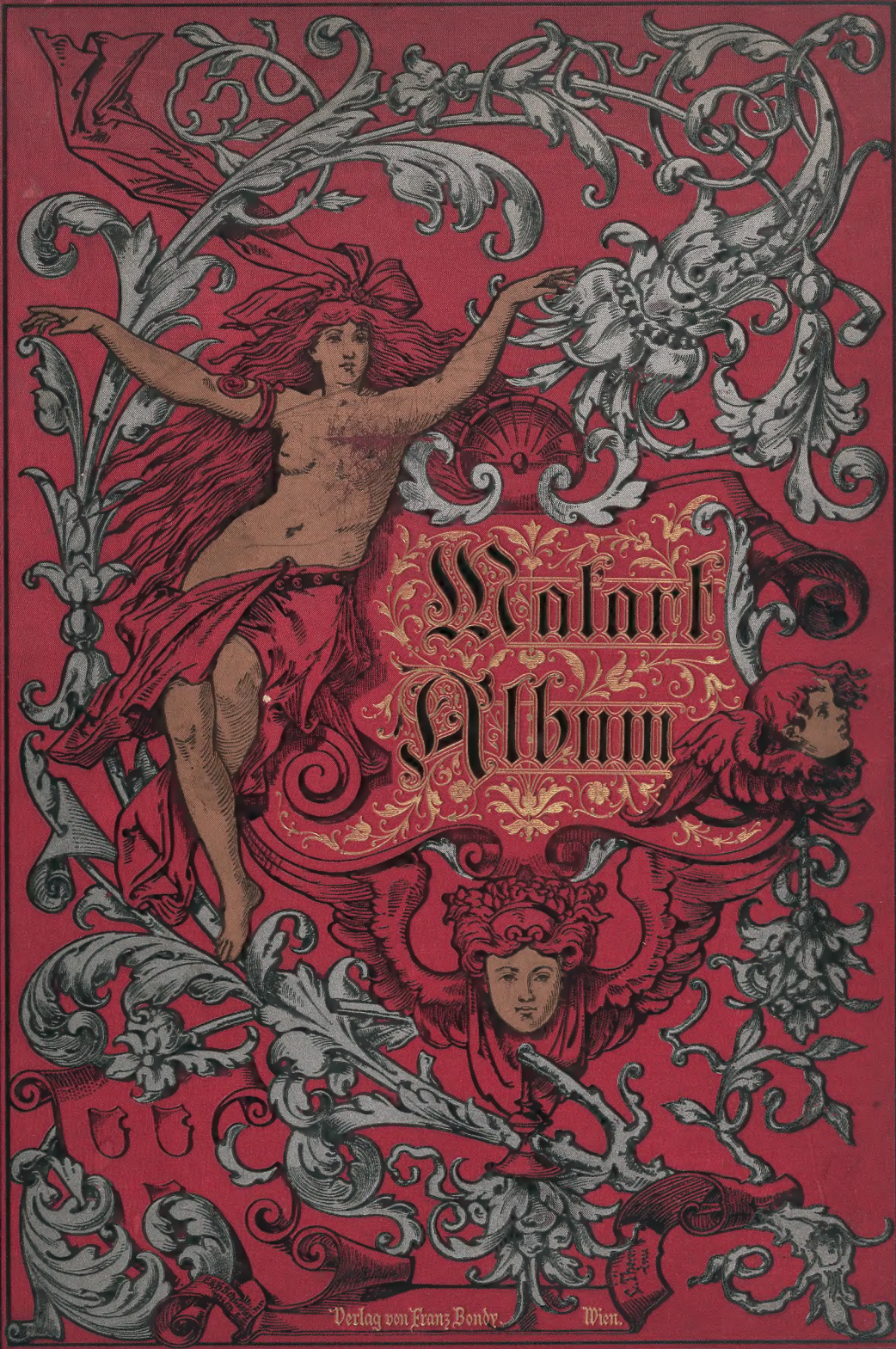

Verlag von Franz Bondy. Wien.

B01475-1 $125

Hans Makart.

Makart's Atelier.

Die lustigen Weiber von Windsor.

Die Siesta

Medicäer

Nubische Frauen.

Die Perle.

Der Einzug Karl

in Antwerpen.

Charlotte Walter als Wittelsbach.

Die beiden Freundinnen.

Ein Damenporträt.

Der Jagdz

der Diana.

Marmorherzen.

Amoretten.

Romeo und Julie.

Fauſt und Gretchen.

Kleopat

am Nil.

Aus dem Festzuge der S

Wien 1879: „Die Jagd."

Der Morgen

Mittag.

Aus dem Festzuge der Stad

ien: „Die hiſtoriſche Jagd."

Abend.

Nacht.

Kleopatra's Tod

Egyptische Tänzerin.

Egyptische Wasserträgerin.

Egyptische Geflügelhändlerin.

Egyptiſche Studie.

Catterina Cor

…o in Venedig.

Fresken im Palais Dumba zu Wien. I.

Fresken im Palais Dumba zu Wien II.

Makart's Fresken im Palais Dumba: Malerei.

Abun

ıtia. I.

Julia.

Der Traum.

Die Begegnung.

Abun

tia II.

Im Frühling.

Makart im Festzugs-Costume.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

I. Hans Makart.

II. Makart's Atelier.

III Die lustigen Weiber von Windsor.

IV. Die Siesta der Medicäer. (Zweiseitig).

V. Nubische Frauen.

Tafel I.

„Hans Makart."

Ne livre ne plaira mediocrement à personne! Wie J. J. Rousseau diese Worte auf eines seiner Werke anwandte, dem er sie als Motto vorsetzte, so lassen sie sich mit der einen erforderlichen Modification auf die gesammte künstlerische Thätigkeit Makart's anwenden. Selten noch hat ein Künstler wie er einen solchen Aufruhr unter allen Jenen hervorgerufen, die sich für die Kunst interessiren. Gleichgiltig wird er unter diesen wenige gelassen haben; er zählt nur begeisterte Verehrer oder erbitterte Gegner. Diese mächtige begeisternde Wirkung einer- und die zahlreichen Widersacher anderseits bilden schon an und für sich ein gewichtiges Kriterion dafür, daß es nichts Gewöhnliches und nichts Alltägliches sei, was die Gemüther so zu erhitzen vermöge; die besten Beweisstücke bleiben aber natürlich doch in erster Linie Makart's Leistungen selbst.

Ueber Makart's Werden ist wenig zu sagen. Er wurde am 29. Mai 1840 in Salzburg geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung in München bei Piloty. Noch jung an Jahren, tauchte er urplötzlich als glänzendes Phänomen unter der deutschen Künstlerschaft vor den Augen seiner überraschten Zeitgenossen auf. Sein Ruhm ist nicht eine Frucht, die eines Lebensalters bedurfte, um zu reifen, nicht die Frucht jahrelangen, mühevollen Wirkens, er kam voll und strahlend zur Welt, fertig wie Pallas Athene, als sie dem Haupte Jovis entstieg. Das eben ist das Vorrecht des Genies, daß es im Fluge erreicht, was das Talent sich nur durch Arbeit und Schweiß, durch ein an Opfern und Mühen reiches Leben erkämpfen muß, froh, wenn ihm auch nach diesem heißen Kampfe der ersehnte Lohn nicht noch immer in unerreichbare Fernen gerückt ist.

Dennoch hat Makart auch bittere Erfahrungen machen müssen. Er hat die Mobilität der aura popularis an seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit kennen gelernt, mehr als wer immer unter seinen mitstrebenden Genossen. Als sein erstes epochemachendes Bild vom Pariser Salon als zur Aufnahme nicht geeignet zurückgewiesen wurde, als sich sodann auch in den deutschen Landen anderweitige, einflußreiche Stimmen gegen dasselbe erhoben, da entstand eine Reaction. Die öffentliche Meinung wollte sich nicht bevormunden lassen und darum jubelte sie dem neuaufgetauchten Phänomen in demonstrativer Weise zu. Doch auch dieser auf die Spitze getriebene Beifall sollte nicht ohne erkältenden Rückschlag bleiben, es regte sich neben andern berechtigten Einflüssen auch der Neid der Mittelmäßigkeit, die Alles verzeiht, nur das Verbrechen nicht, wenn Einer es wagt, sich über sie zu erheben. Dieser Rückschlag mag vielleicht ein Schlag ins Wasser gewesen sein, allein er hat mit diesem das gemein, daß er immer weitere Kreise zog und heute ist es bereits soweit gekommen, daß beinahe eine allgemeine Scheu vorherrschend geworden ist, einer künstlerischen Erscheinung, die ohne Widerrede zu den interessantesten gehört, die auf dem

Gebiete der Malerei heute überhaupt angetroffen werden können, rückhaltlose Anerkennung zu zollen. Es wäre gewiß unschwer zu begreifen, wenn das Parteigeschrei einer so fein organisirten künstlerischen Begabung die Lust am Schaffen verleiden würde.

Glücklicherweise hat sich Makart durch die vielen Anfechtungen, die er zu erleiden hatte, seine Kreise nicht stören lassen und er hat fortgearbeitet mit einer Schaffensfreudigkeit, der man es anzusehen glaubt, wie der Künstler selbst gehoben und getragen wird durch die sich immer glänzender gestaltende Entwicklung seines Talentes. Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Individualität ruht, wie allgemein bekannt, in seinem außerordentlich entwickelten Farbensinn, in seinem Geschmacke für die künstlerische Vertheilung der Farbenwerthe und für die Eintheilung des Raumes. Seiner specifisch coloristischen Befähigung entsprechend, kennt er nur ein Gesetz, das des Malerischen. Das Malerische ist ihm oberstes Princip, das allein Maßgebende für seine Conceptionen, für seine Entwürfe, für seine Gemälde. Es klingt paradox, aber dennoch ist es thatsächlich wahr, man hat dem Maler aus seinem Cultus des rein Malerischen einen Vorwurf gemacht. Man hat ihm überhaupt bereits so Vieles vorgeworfen, daß, wenn man die Vorwürfe alle unwiderlegt gelten lassen wollte, Makart zu einem Maler im Sinne des berühmten Lichtenberg'schen Messers ohne Klinge, an dem der Griff fehlt, degradirt werden würde, d. h. zu einem Maler, an dem absolut „nichts d'ran ist".

Werfen wir erst einen flüchtigen Blick auf die hauptsächlichsten Werke, die er bisher geschaffen, ehe wir uns mit diesen Vorwürfen befassen. Fleiß und große Fruchtbarkeit sind glücklicherweise nicht selten mit dem Genie vereint. Auch Makart hat bereits eine so große Reihe von Werken geschaffen, daß schon die trockene namentliche Aufzählung derselben ungebührlich viel Raum beanspruchen würde. Unser Rückblick wird daher nothgedrungen ein sehr flüchtiger sein müssen, zumal wir ja doch im Verlaufe dieser Publication Gelegenheit haben werden, seinen hervorragenderen Schöpfungen eingehende Würdigung zu Theil werden zu lassen.

Seine heutige Stellung in der Kunstwelt verdankt Makart zumeist jenem Sensationsbilde „Die sieben Todsünden", oder wie es noch genannt wird, „Die Pest in Florenz", wenn er auch bereits in seinen etwas früher entstandenen „Moderne Amoretten", die kaum weniger künstlerisch bedeutend zu nennen sind, ganz auf derselben Höhe stand, auf welcher er stehen mußte, um ein Werk wie die „Todsünden" zu schaffen. Als seine nächste große Leistung haben wir sodann seine zwei Abundantia-Compositionen zu verzeichnen; ihnen schließen sich eng an die prächtigen Zimmerdecorationen für Herrn Dumba, die Künste, Wissenschaften, Gewerbe und Ackerbau darstellend, sowie der dazu gehörige, ungeheure Plafond, auf welchem die verschiedenen Arten der Musik dargestellt sind. Zugleich mit diesen großen decorativen Gemälden entstanden auch zahlreiche Staffeleibilder, wie „Ophelia", „Julia", „Venus und Amor", „Venus und Tannhäuser", eine große Landschaft, mehrere Porträts und Studienköpfe u. s. w. — Einen Marksstein auf seinem Entwickelungsgange bedeutet seine große im Jahre 1873 zur Ausstellung gebrachte Darstellung „Catterina Cornaro", der dann in rascher Folge die übrigen noch in Aller Gedächtniß lebenden großen Compositionen beigesellt wurden: „Ariadne", „Der Einzug Karls V. in Antwerpen", „Diana", „Der Sommer", dazwischen durch „Die fünf Sinne", „Die vier Tageszeiten", „Die Schwestern", „Kleopatra" u. s. f. noch in langer glänzender Reihenfolge, dazu wieder viele Bildnisse und kleinere Staffelbilder in erstaunlicher Fruchtbarkeit und Leichtigkeit der Production.

Man hat oft die Anklage erhoben, daß Makart nicht zeichnen könne; aber verstehen wir uns recht. Wenn Jemand wie Makart die Gabe hat, eine Figur auf die Leinwand zu bannen, klar und charakteristisch in der Bewegung, sei diese welcher Art immer, wer so die Massen zu beherrschen und künstlerisch anzuordnen vermag, wer aus seiner Phantasie heraus jedes Motiv bewältigt, jede Gestalt, mag er nun die Drauf- oder Druntersicht auf dieselbe haben, mag sie sich ihm nun von vorne, von rückwärts oder im Profil präsentiren, zu schaffen die Kraft hat, dem wird man, selbst wenn man in dem Gewühle seiner Gestalten eine Schulter entdeckt, die nicht streng nach anatomischen Gesetzen auf dem richtigen Flecke sitzt, Unrecht thun mit dem Vorwurfe, daß er nicht zeichnen könne, zumal wenn man Jemandem, der vielleicht mit tagelanger Mühe eine Hand nach der Natur richtig zu zeichnen vermag, ein diesem Vorwurf entgegengesetztes Lob ertheilt.

Ernster und gerechtfertigter ist der Vorwurf, der seiner Technik entgegengehalten wird. Dem Tintoretto haben es seine Zeitgenossen grollend vorgehalten, daß er zu unlauteren Mitteln greife, um es Titian an Gluth der Farbe zuvorzuthun. In der That erscheinen jetzt viele Bilder Tintoretto's bedenklich nachgedunkelt. Makart's Bilder dürften diesem Schicksale noch schneller anheimfallen, denn er übt, wenn auch jetzt schon lange nicht mehr in dem Maße wie bei seinen früheren Bildern, eine große Verschwendung in der Anwendung des Asphaltes, Kopals, Siccativs und aller möglichen Lacke und Firnisse. Eine theilweise Erklärung findet dieser Mißbrauch in der ungeheueren Raschheit, mit der er producirt und die ihn zur Anwendung starker Trockenmittel treibt, wenn er sich in der Arbeit nicht aufgehalten sehen will.

Auch von dem Vorwurfe der Unwahrheit und der Immoralität ist er nicht frei geblieben. Nun, wahr ist Makart allerdings nicht. Er sucht das Ideal der Kunst nicht in dem möglichst getreuen Abklatsch der Natur, und darum sind sehr häufig nicht nur seine Gestalten, darum ist auch seine Farbe bis zu einem gewissen Grade unwahr. Was aber mehr ist als die absolute Wahrheit, das ist die relative, das ist die poetische Wahrheit, ja Nothwendigkeit seiner Farben in ihren Verhältnissen zu einander. Und diese relative, poetische Wahrheit ist es in ganz eminentem Sinne, durch welche seine Bilder ihren Zauber ausüben. Makart's Malweise wird sicherlich nicht mehr in so herausforderndem Lichte erscheinen, wenn man sich immer vor Augen halten wird, daß er mit seinen größeren Compositionen gewöhnlich ausschließlich decorative Zwecke verfolgt. Mit voller Berechtigung tritt ein diesbezüglicher Tadel erst ein, wenn Makart bei kleineren Staffeleibildern es sich rücksichtlich der Durchbildung der Form zu bequem macht.

Die moralische Entrüstung, die Makart's freie Anschauung bei zimperlichen Naturen bewirkt hat, die immer weniger für sich als für Andere die Befürchtung hegen, „sie könnten verdorben werden", sie wird ihm von seiner Bedeutung nichts nehmen. Correggio bleibt uns ein Halbgott, trotz der sehr irdischen Blicke seiner Madonnen; wir finden sofort eine Unzahl rechtfertigender Gründe, um das zu motiviren, was wir nicht lassen können — die Begeisterung der löblichen Moral zum Trotz. Widmen wir nur den zehnten Theil jener erfinderischen Nachsicht zur Rechtfertigung des großen zeitgenössischen Künstlers, und es wird ihn gewiß kein Stein mehr unverdient treffen.

Daß Makart noch Unheil anstiften wird und auch schon angestiftet hat, das glauben wir selbst, aber gewiß nicht in moralischer Beziehung, sondern ähnlich wie Heine es anrichtete, unter dem lyrischen Spatzengevölke, dem es nicht beizubringen war, daß unter dieser leichten, gefälligen Hülle das Rauschen der Fittige eines Genius vernehmbar sei, und daß mit der leichten, gefälligen Hülle allein noch gar nichts erreicht sei. Wenn wir nun zum Schlusse das bisher Gesagte recapituliren, so nehmen wir im Hinblicke auf Makart's Leistungen keinen Anstand, es ungescheut auszusprechen, daß diese Leistungen in coloristischem Bezuge mit zu dem Besten gehören, was wir auf dem Gebiete der Malerei bewundern, und daß Makart vermöge seines eminenten Farbensinnes, sowie seiner ganzen höchst eigenartigen, groß angelegten Begabung als eine der originellsten Erscheinungen dasteht, von welchen uns die Annalen der Kunst zu sagen wissen, und die dazu berufen zu sein scheint, eine Epoche zu bilden in der Entwicklung der modernen deutschen und österreichischen Kunst!

Tafel II.

„Makart's Atelier."

Das Atelier Makart's hat einen Weltruf errungen. Es wird nicht anders betrachtet, wie ein herrliches großes Gemälde des Künstlers. Es gilt für einen verkörperten schönen Künstlerraum, und es wird ihm in seiner harmonischen Gesammteinrichtung kaum mindere Bedeutung beigelegt, wie einem echten und rechten Kunstwerke, das es denn, genau besehen, in der That auch ist. Das Schicksal meint es doch recht gut mit dem Menschengeschlechte. Wer den Schaden hat, den enthebt es in zuvorkommendster Weise der Sorge um den Spott, und wer Bewunderer und Freunde hat, der braucht sich um Neider und Feinde nicht zu sorgen. Eine der bestverleumdeten Erscheinungen auf dem Gebiete der modernen Kunstgeschichte ist offenbar Hans Makart. Man hat aus der hohen Kunstfertigkeit, mit der er sein Atelier einzurichten verstanden hat, Capital gegen ihn zu schlagen gesucht. Weil er fast ausschließlich die decorative Malerei pflegt, und weil er mit außerordentlich vornehmem Geschmacke zu decoriren versteht, hat man ihn, wenn es noch gut ging, einen „genialen Decorateur", und wenn man schlechter aufgelegt war, schlechtweg einen „Tapezierer-Gehilfen" genannt. Und das Alles, weil er, mit malerischem Sinne beglückt, sein Atelier in einer Weise auszuschmücken gewußt, wie es ihm allerdings kein Tapezierer der Welt nachmachen dürfte. Wie jede Disciplin ihre Hilfswissenschaften hat, so auch die Malerei, und Makart excellirt in seinen Hilfskünsten in geradezu glänzender Weise. Er mag sich trösten, wenn man seine seltene Begabung für das Decorationsfach, also für eine der Hilfskünste, mit besonderer Vorliebe herausstreicht, um auf diese Weise ihn in der Hauptsache zu drücken. Es ist nicht entehrend für ihn, wenn gesagt wird, daß er ein großer Tapezierer geworden wäre, wenn es dem Schicksale nicht zufällig beliebt hätte, einen großen Maler aus ihm zu machen. Auch Friedrich der Große schmeichelte sich damit, daß aus ihm ein bedeutender Flötenbläser hätte werden können, wenn das Schicksal nicht andere Pläne mit ihm gehabt hätte; und selbst ein Nero starb mit dem bedauernden Ausrufe: „Ach welch' ein Künstler geht in mir unter! Qualis artifex pereo!"

Tafel III.

„Die lustigen Weiber von Windsor."

Es gibt kaum noch einen halbwegs gebildeten Geist, der nicht tiefgehende und nachhaltige Anregungen von den unsterblichen Werken Shakespeare's empfangen hätte. Wie unzählige Künstler vor, mit und nach ihm, hat auch Hans Makart sich dem mächtigen Einflusse des großen Briten nicht zu entziehen vermocht. Diesem Einflusse danken wir drei Bilder Makart's, „Julia", „Ophelia" und endlich das uns heute in einer Nachbildung vorliegende frohliche Werk „Die lustigen Weiber von Windsor". Das letztere Werk gehört zu den wenigen eigentlichen Genrebildern, die Makart überhaupt geschaffen, und bietet auch darum schon ein besonderes Interesse. Der Vorgang ist klar und deutlich und mit heiterem Behagen erzählt, die Charakteristik in den Köpfen freilich mehr blos angedeutet, als zum vollen scharfen Ausdruck gebracht. Das Bild gehört zu den frühesten Arbeiten Makart's und er hat den hier betretenen Weg bald verlassen in richtiger Erkenntniß der Besonderheit seiner Begabung, die ihn ausschließlich auf rein malerische, prunkvolle Zustandsbilder hinweist, und die ihm nicht auch gleich willig zur genrehaften Charakterisirung und psychologischen Vertiefung seiner Gestalten zu Gebote steht.

Tafel IV.

„Siesta am Hofe der Medicäer."

Die „Siesta am Hofe der Medicäer" ist nichts mehr und nichts weniger als eine Skizze, das Ergebniß einer glücklichen Stunde. Mit diesem Gemälde, obschon es nur eine Skizze war, hat sich Makart doch auf der großen Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause im Jahre 1877 die goldene Medaille geholt. Zur Ausführung ist die Skizze bisher nicht gelangt, und wenn wir recht unterrichtet sind, denkt der Künstler auch nicht daran, sie noch auszuführen. Angesichts dieser Composition braucht es wohl kaum erst besonders hervorgehoben zu werden, daß die goldene Glanzzeit der Medicäer ein künstlerisches Naturell, wie das Makart's, unwiderstehlich anziehen und förmlich zu seiner Verherrlichung in Farben drängen mußte. Den Maler reizt natürlicher Weise zunächst und zumeist die äußere Erscheinung, und diese war glänzend genug unter den Medicäern. Waren auch die zahlreichen kleineren Tyrannen der politischen Entwickelung der von ihnen beherrschten kleinen Raubstaaten nicht eben sehr förderlich, für die Kunst und für die culturgeschichtliche Entwickelung waren sie doch von unschätzbarem Werthe. Sie haben Centren und Pflegestätten für die Kunst geschaffen, deren wohlthätige Nachwirkung gespürt werden wird, solange es überhaupt eine Kunstübung geben wird. Eine solche Zeit mußte eine solche Begabung, wie die Makart's, fast gebieterisch herausfordern, ihr seinen Tribut zu zollen. Es hat kaum je wieder ein großes Adelsgeschlecht gegeben, dessen Lebensführung eine so glänzende Außenseite gehabt hätte, als die der Medicäer. Durch große mercantile Unternehmungen zu Ansehen, Macht und Reichthum gelangt, haben sie ihren großen Einfluß zu Gunsten der Künste geltend zu machen gewußt. Als Häupter der Republik haben sie ihrem Hofe nicht nur einen fürstlichen, sondern geradezu einen monarchischen Charakter zu verleihen gewußt. Cosimo I. war der eigentliche Begründer des Glanzes, der später das ganze Geschlecht umgab. Sein Bruder Lorenzo ist der Stammvater der späteren Großherzoge von Toscana. Sein Sohn Pietro schien mit seiner kleinlichen Natur aus der Art geschlagen zu sein und erst seine Enkel Giuliano I. und namentlich Lorenzo, der sich den Beinamen „Il Magnifico" erwarb, erneuerte den Glanz des Hauses wieder, der dann vorhielt durch die folgenden Jahrhunderte.

Tafel V.

„Nubische Frauen."

Es mögen nun drei bis vier Jahre her sein, da zog eine hochansehnliche Künstlerkarawane von Wien aus nach dem Pharaonenlande. Es waren klangvolle Namen in dieser kleinen Karawane vertreten; Lenbach und Pettenkoffen, Leop. Müller und R. Huber waren dabei und nicht als Geringster unter ihnen auch Hans Makart. Mit besonderer Auszeichnung wurde Makart von dem vicekönigl. Hofe empfangen und ihm ein bequemes und geräumiges Atelier zur Verfügung gestellt, in welchem er mit aller Muße die verschiedenen Motive ausführen konnte, die er sich bei seinen verschiedenen Streifereien durch Egypten gesammelt hatte. In jener Zeit entstanden auch die „Nubischen Frauen", eine orientalische Idylle, durch welche sich der Beschauer angenehm und nachhaltig gefesselt fühlt. Makart hat die Wunder des Nillandes mit künstlerischem Auge gesehen, und die Ausbeute, die er mit heimgebracht, war eine reiche und für eine geraume Zeit maßgebende in seiner künstlerischen Production.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

I.
Die Perle.

II.
Der Einzug Karl's V. in Antwerpen. (Zweiseitig.)

III
Messalina.

IV.
Die beiden Freundinen.

Tafel I.

„Die Perle."

Mit dem vorliegenden Bilde „Die Perle" tritt uns Makart weniger als Maler, denn als Illustrator entgegen. Bei seinem Aufenthalte in Aegypten hatte er eine ebenso schöne als geistvolle Schriftstellerin, C. del Negro, kennen gelernt, die ihn dermaßen anzog, daß er deren lebensgroßes Bildniß malte, um es ihr zu dediciren. Später übersiedelte die Künstlerin nach Wien, wo die freundschaftlichen Beziehungen zwischen ihr und dem Künstler ihre Fortsetzung fanden. Als sie sodann als Mitarbeiterin der „Neuen Illustrirten Zeitung" auftrat und diesem Blatte eine phantasievolle Novelle widmete, die auf dem ihr vertrauten, altgeheiligten Boden Aegyptens spielte, da entwarf Makart zu dieser Dichtung eine schöne und stimmungsvolle Illustration, welche uns die Heldin auf dem Höhepunkte der novellistischen Handlung vorführt. Es würde uns zu weit führen, hier den Inhalt der Novelle erzählen zu wollen, es genügt, darauf hinzuweisen, daß Makart in seiner Composition sich mit tiefem Verständniß und feiner Empfindung in Haltung, Ton und Stimmung dem Dichtwerke anzuschmiegen gewußt hat. Später entschloß sich der Künstler, diese Composition in Farbe zu übersetzen. Der kunstsinnige Banquier Zierer besitzt das Bild.

Tafel II.

„Der Einzug Karl's V. in Antwerpen."

Makart's sensationelles Gemälde „Einzug Karl's V. in Antwerpen" gehörte zu den hauptsächlichsten Zugstücken in der Kunstabtheilung der letzten französischen Ausstellung. Der Stoff, den er sich bei diesem Bilde zur Darstellung gewählt, ist künstlerisch vielleicht überhaupt niemals ganz zu bewältigen, weil er gewisse, kaum zu lösende Schwierigkeiten darbietet. Makart hat sich den Stoff aus einem Briefe Albrecht Dürer's geholt, in welchem der Einzug Karl's V. in Antwerpen geschildert und in welchem erzählt wird, der Kaiser sei unter einer Menge Volkes auch von nackten oder nur sehr leicht mit Schleiern bedeckten Jungfrauen empfangen worden. Dürer's Künstlerauge hat den seltsamen Vorgang nicht ohne Interesse betrachtet, aber ihn malerisch darzustellen, ist ihm selbst wohl niemals in den Sinn gekommen. Man kann sich denken, daß solche Jungfrauen Aufzüge in dem keineswegs sehr heißen Klima Antwerpens nicht zu den Alltäglichkeiten gehören konnten, und ebenso kann man sich denken, daß das Publikum einem solchen Aufzuge nur mit dem seltsamsten Staunen folgen konnte, und daß diese Schaustellung, wenn ein Künstler sie entsprechend würdigen sollte, in sehr wesentlicher Weise die Aufmerksamkeit von der Hauptaction und der Hauptperson ablenken müßte. Und dann, wie sollten die Jungfrauen selbst dargestellt werden? Erscheinen sie harmlos und unbefangen, so erscheinen sie, die doch an derlei unmöglich gewohnt

sein konnten, entweder unnatürlich oder frivol; schämen sie sich aber der unnatürlichen oder besser unzeitgemäßen Rolle, die ihnen zugedacht ward, und correspondirt dann mit dieser Schamhaftigkeit die Neugierde und das Staunen des Publikums, so erhalten wir wieder eine Wirkung, die einem großen Historienbilde sicher nicht entspricht. Da löst sich Alles in kleine genrehafte Züge auf, und um die große, historische Wirkung ist es gründlich geschehen.

Wenn aber überhaupt ein Künstler sich an diesen Stoff wagen durfte, so ist es Makart. Eine feierliche Staatsaction, ein reiches, buntes Gepränge, blendende Costume und verführerische Frauenleiber, das gehört ja Alles zu Makart's künstlerischer Domäne, und was an dem Stoffe überhaupt künstlerisch zu bewältigen war, das hat er auch in glanzvoller Weise gelöst, ein Verdienst, das von der Pariser Weltausstellungs-Jury durch die höchste Auszeichnung anerkannt worden ist. Ueber das, was an dem Stoffe nicht zu lösen war, äußerte sich Victor Cherbuliez, einer der hervorragendsten französischen Kunstkritiker, in der „Revue des deux mondes" wie folgt: „Makart hat Karl V. dargestellt, wie er in Antwerpen mit einem Gefolge schöner, nackter oder halbnackter Weiber einzieht. Makart mußte wohl mehr als einmal mit sich zu Rathe gehen, bevor ihm klar wurde, wie und in welcher Haltung er diese Weiber darzustellen hätte. Er konnte uns keine anständigen Frauen zeigen, die überrascht und verlegen dastehen – das wäre unschicklich gewesen; und jenen andern Schlag von Weibern zu malen, ziemt sich nicht für die Würde eines Geschichtsbildes. Der Künstler wußte sich aus der Verlegenheit zu ziehen, indem er diese Nymphen weder verschämt noch schamlos sein ließ; sie haben ganz und gar keinen Ausdruck, sie scheinen die natürlichste Sache von der Welt zu thun — eine Sache, die sie ihr Lebenlang gethan haben. Eigentlich sind es von einer großen Leinwand von Rubens losgelöste allegorische Figuren, die Makart durch magere Formen unkenntlich zu machen bemüht war, und über die er nach seiner beliebten Weise einen nicht unangenehmen gelben Ton gebreitet. Uebrigens hat er die Unwahrscheinlichkeit seiner Composition nicht beseitigt. Wir sind gewohnt, allegorische Gestalten auf den Wolken schreiten zu sehen; wir stellen uns nur schwer vor, daß sie sich auf der belebten Straße und inmitten einer rücksichtslosen Menge bewegen, die sich um sie herdrängt, streift und mit dem Ellbogen anstößt." So der Franzose. Nichtsdestoweniger muß anerkannt werden, daß Makart's Werk den allgemeinen Beifall, den es gefunden, vollauf verdient. In Paris ist es immer von Schaaren von Schaulustigen umdrängt gewesen, und das Aufsehen, das es bei seiner Ausstellung in Wien erregt hat, ehe es nach Paris gesendet wurde, lebt noch in Aller Erinnerung. Makart hatte das Bild zu Gunsten der Wiener Künstlergenossenschaft ausgestellt. Das bietet uns den Anlaß, dieses Kunstwerk einmal auch vom statistischen Standpunkt zu betrachten. Es hatten sich, um das Bild zu sehen, innerhalb weniger Tage 34.088 zahlende Personen zu demselben gedrängt, die vielen nicht bezahlenden Freischärler, die sogenannten Frei- und Pflicht-Exemplare wurden nicht gezählt. Diesen 34.088 Personen wurden abgenommen an Eintrittsgeldern fl. 13.240.13, für 6693 Kataloge fl. 669.30 und für 7450 Garderobestücke fl. 372.50. Die Ausgaben beliefen sich auf fl. 852.69, so daß ein Ueberschuß als Reingewinn im Betrage von fl. 13.429.41 verblieb. Makart hatte den ganzen Betrag in liberalster Weise der Künstlergenossenschaft zur Verfügung gestellt, aber die Genossenschaft beschloß in einer außerordentlichen Generalversammlung, daß bei den heutigen schlechten Zeiten nicht einmal ein Makart so mit dem Gelde um sich werfen dürfe, und wandte ihm ohne Debatte und einstimmig ein Ehrengeschenk von 6000 Gulden zu. Darüber, wie viele Leute sich in Paris gedrängt haben, um das merkwürdige Bild zu sehen, fehlen leider alle Anhaltspunkte. Makart hat, er, der Schnellmaler, an diesem Gemälde mehrere Jahre gearbeitet. Nachdem er es begonnen, hat er mehrere große Reisen unternommen, und er hat namentlich in Spanien und Italien die alten Meister auf das sorgfältigste studirt. Die Früchte dieser Studien zeigen sich unverkennbar auf dem imposanten Gemälde, das neben der tiefgesättigten Farbe eine klare, übersichtlich disponirte Anordnung und eine so gewissenhafte Durchbildung der Form, eine so sorgfältige Zeichnung aufweist, wie keines seiner frühern Werke. Jede einzelne Figur, jede einzelne Draperie ist studirt, und das Modell, das Makart früher stark zu vernachlässigen pflegte, ist hier wieder in seine vollen Rechte eingesetzt worden. Das Bild blendet nicht minder wie seine früheren Schöpfungen, aber es weiß auch den Geist anzuregen und nachhaltig zu fesseln.

Tafel III.

„Messalina."

Makart's „Messalina" hat eine eigenthümliche Entstehungsgeschichte, die wir hier unseren Lesern in aller Kürze erzählen wollen. Charlotte Wolter hatte mit der Creirung der Rolle der Messalina in Willbrandt's Tragödie einen beispiellosen Erfolg auf dem Burgtheater errungen. Ganz Wien huldigte der großen Künstlerin mit Begeisterung für ihre unvergleichliche Leistung, und Hans Makart, der mit der Künstlerin, wie mit ihrem Gemal, dem Grafen O'Sullivan, in innigem Freundschaftsverhältniß steht, war in der vordersten Reihe der Huldigenden zu finden. Um seiner Huldigung auch gebührenden, glänzenden Ausdruck zu leihen, veranstaltete er der Künstlerin zu Ehren eines jener farbenprächtigen Feste in seinem Atelier, welche durch die aufgewandte Pracht, den Reichthum und Geschmack bei ihrem Arrangement so berühmt geworden sind. Bei dem festlichen Male nahm die gefeierte Künstlerin den Ehrenplatz ein und ihr zur Seite saß Hans Makart. Beim Dessert gerieth dem Herrn des Hauses eine Knackmandel in die Hand, welche doppelte Frucht unter der Hülle barg. Die Zwillingsmandeln wurden von der großen Tragödin und dem großen Maler gemeinsam verzehrt, und daran knüpft sich, wie allgemein bekannt, ein Spiel, wenn man will, eine Wette: Keiner der contrahirenden Theile darf von dem anderen, sei es was immer, annehmen, ohne sich der gemeinsam genossenen Mandeln zu erinnern und ohne dem anbietenden Theile zuzurufen: J'y pense! Makart verlor die Wette und er hatte nun ein „Vielliebchen" zu geben. Er schenkte fürstlich; das „Vielliebchen" bestand in einem Gemälde, das die Künstlerin in Lebensgröße als Messalina darstellte. Die Nachbildung dieses Gemäldes haben unsere Leser heute vor sich, und sie werden nun selbst ermessen können, wie groß die Freude der berühmten Schauspielerin, deren Boudoir das Bild jetzt ziert, an dem schönen Geschenke gewesen sein mußte.

Tafel IV.

„Die beiden Freundinnen."

Es ist ein ungemein liebliches Bild, das unser Meister mit seinen „beiden Freundinnen" geschaffen. Zwei schöne junge Damen, in welchen Eingeweihte bekannte und hervorragende Schönheiten aus der Wiener Gesellschaft erkennen wollen, haben sich ein lauschiges Plätzchen in einem Parke ausgesucht, um sich dort in der Stille und fern vom Geräusche der Welt, unbelauscht von den Ohren etwaiger Verräther, ihre heimlich süßen Confidencen zu machen. „Er" hat geschrieben, und die Beglückte legt den Arm um den weißen Nacken der Freundin und liest ihr die Botschaft der Liebe vor. Die Freundin hört theilnehmend, aber nicht überrascht zu; für sie war das süße Geheimniß ja längst kein Geheimniß mehr. Sie hat schon in der Seele der Freundin gelesen, wie diese in der ihrigen, da vermögen die Briefe für sie keine Geheimnisse mehr zu bergen. Mit dem Briefe ist aber auch ein funkelndes Liebeszeichen gekommen. Von dem Zeigefinger der Lesenden hängt ein güldenes Geschmeide herab, ein Medaillon in Herzform, ein kostbares Symbol der Liebe.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XII.
Bildniß-Studie.

XIII und XIV.
Der Jagdzug der Diana. (Zweiseitig.)

XV.
Marmorherzen.

XVI.
Amoretten

Tafel XII.

„Bildniß-Studie."

Makart hat viele Bildnisse gemalt, allein er ist darum doch kein rechter Bildnißmaler. Seine Natur vermag sich nicht zu bescheiden und sich nicht die für den Portraitmaler einmal nicht zu umgehenden Einschränkungen gefallen zu lassen. Der Portraitist darf seine Phantasie nicht spielen lassen, er hat seine gesammte, emsige und gespannte Aufmerksamkeit auf das vor ihm Gegebene zu richten. Was ist nun Makart, wenn er seiner kühnen Phantasie nicht den freien Flugraum gewähren kann? Ein Pegasus im Joche. Allen den von ihm gemalten Bildnissen sieht man es an, wie die ihm innewohnende, malerische Kraft ihn immer dazu drängt, in erster Linie ein „Bild" zu schaffen, und immer bleibt ihm auch thatsächlich die Bildwirkung die Hauptsache, während er die sonstigen Postulate der Bildnißmalerei nur so nebensächlich abzuthun liebt. Trotz alledem dürfte Makart, wenigstens der Zahl der Bildnisse nach, die er bereits gemalt hat, ein berufener und berufsmäßiger Portraitist sein. Das ist nicht zum Verwundern, der Glanz seines Namens lockt die Vornehmen und Großen und insbesondere die Schönheiten, die es Gott sei Dank thun können, sich von ihm malen zu lassen. Der Künstler kann sich nicht allen Aufträgen gegenüber ablehnend verhalten, zudem producirt er mit einer wahrhaft erstaunlichen Leichtigkeit, so malt er denn zwischen seinen großen Compositionen auch eine große Anzahl von Portraits. Die Bildnißstudie, deren Nachbildung wir heute bieten, theilt all' die Mängel und die Vorzüge der sonstigen Portraits von Makart. In Individualisirung und Auffassung nicht eben bedeutend, hat es eine fascinirende Bildwirkung und einen unbeschreiblichen Farbenreiz, so daß die Betrachtung desselben doch einen hohen Genuß gewährt.

Tafel XIII und XIV.

„Der Jagdzug der Diana."

Das Interesse für die große Jahresausstellung 1880 im Wiener Künstlerhause drohte nach Ablauf ihrer ersten, etwa sechswöchentlichen Periode zu versiegen. Alles, was Wien an Kunstfreunden besitzt, hatte seinen Tribut der Ausstellung bereits dargebracht und sie zur Genüge angesehen und studirt. Da trat im kritischen Momente Makart mit seinem „Jagdzug der Diana" ein, er inaugurirte mit ihr die zweite Abtheilung der Ausstellung und sofort gewann diese ein glanzvolleres und farbenfreudigeres Gesicht. Daß Makart mit diesem Gemälde wieder einen eminenten Fortschritt gemacht habe, ließ sich damals nicht so ohneweiters behaupten, allein bei der Genialität dieses Künstlers bedurfte und bedarf es auch dessen nicht, daß bei jeder neuen Schöpfung auch ein neuer Fortschritt zu constatiren sei, um doch an der jeweiligen letzten, wenn auch nicht volles Genügen, so doch hinreichenden Anlaß zu freudiger Bewunderung zu finden. Und wenn wir die vollste Befriedigung und das höchste Genügen in Frage stellen, so ist es nur, weil der Beschauer vor seinem Werke unwillkürlich dazu gebracht wird, den höchsten Maßstab zu wählen, mit dem wir sonst nur die alten Meister zu messen gewohnt sind. Schließlich hat ja auch Alles seine natürlichen Grenzen. Makart hat in seinen künstlerischen Erstlingswerken, den „Amoretten" und den „sieben Todsünden", eine so hinreißende Glut, einen so dämonischen Farbenzauber zu Tage gefördert, daß eine Steigerung nach dieser Richtung hin schier unmöglich schien, und man mag über seine späteren Fortschritte denken wie man will, man wird nicht behaupten können, daß er in rein coloristischer Hinsicht diese seine epochemachenden Erstlingswerke überboten hätte. Makart ist naturgemäß reifer geworden und mit der Reife ist er in neues Stadium, in eine neue ruhigere und abgeklärtere Periode seiner künstlerischen Thätigkeit getreten. Die glühenden Bräutigamsphantasien, als deren Ergebniß die „sieben Todsünden" betrachtet werden mußten, kennzeichnen den

Abschnitt des Sturmes und Dranges in seinem künstlerischen Entwicklungsgange. An die Stelle der glühenden Träume ist die ruhige, maßvolle Erwägung getreten, und was früher ein glücklicher Wurf war, das ist jetzt das Ergebniß besonnener Erwägung und eines wohlabgewogenen Compromisses zwischen Wollen und Können. Der Alles verklärende, eine weihevolle Erinnerung an glanzvolle Leistungen alter Farbenheroen gemahnende, magische Farbenzauber ist geblieben, wenn sich auch seine dämonische Kraft aufgelöst hat zu heiterer ausgeglichener Wirkung. Was er später dazu gewonnen hat, das ist die Klarheit der Composition und die erhöhte Kraft in der künstlerischen Bewältigung der Massen. Es scheint, daß diese heitere, künstlerische Klarheit seinen Meisterjahren, in welche er mit seiner „Catterina Cornaro“ eingetreten ist, das charakteristische Gepräge zu verleihen berufen ist. Als ein entzückendes Werk dieser seiner Periode haben wir seine „Diana“ zu betrachten. Das Bild ist von einer leuchtenden Farbenschönheit, die das Auge gleich beim ersten Anblick fast bedingungslos gefangen nimmt. Es ist ein Jubelaccord der Farbe, der so laut und so freudig hinausklingt, daß er alle Stimmen, die sich etwa regen, um Bedenken zu äußern, majestätisch übertönt; allein die Bedenken wollen schließlich auch ihr Recht und bei aller freudiger Hingebung an den mächtigen, berauschenden Eindruck wollen doch auch sie gehört sein. So seien denn getrost auch die Bedenken geäußert, obschon sie sich in der That schwächlich genug ausnehmen neben den hinreißenden Vorzügen des Bildes. Die Composition ist von nicht mißzuverstehender Klarheit, aber der Grundgedanke derselben ist doch nicht bis in alle Consequenzen festgehalten. Diana stürmt mit ihrem Gefolge und den gierigen Hunden aus dem Walde heraus, die Spur des gehetzten Hirsches verfolgend. Das zu Tode geängstigte edle Thier hat sich ins Wasser gestürzt und sich unter den Schutz der Najaden gestellt. Die Nymphen unterbrechen ihren lieblichen Reigen, um den Hirsch zu schützen, der mordlustigen Göttin zu wehren, und sei es auch nur durch eine flehende Geberde, durch welche Mitleid mit dem gehetzten Thiere erweckt werden soll. Der Moment ist dramatisch gefaßt und anschaulich dargestellt, es nimmt dabei nur Wunder, daß, während eine Nymphe mit rührender Geberde, mit einer Bitte um Erbarmen in der Miene, mit tiefer Ergriffenheit im ganzen Wesen zu der Göttin fleht, ihre Nachbarin vergnügt im Wasser herumplätschert, mit vollkommener Theilnahmslosigkeit für den ganzen Vorgang, der ihr nicht das geringste Interesse einzuflößen vermag. Diese Theilnahmslosigkeit beeinträchtigt aber die dramatische Wirkung des Bildes wesentlich. Es sind nicht mehr alle Gestalten unter einen künstlerischen Brennpunkt zu bringen und der Beschauer wird dieses Umstandes nicht ohne ein leises Gefühl des Bedauerns inne. Die keusche Göttin selbst steht auf der Terrain-Erhöhung im zauberhaften Helldunkel des Waldes wie auf einem Postament trotz der lebhaft bewegten Haltung in statuarischer Größe und Würde da, und es bilden auch bei ihr, wie bei den meisten Denkmälern, die Beine die Hauptschwierigkeit für die edle Linie. Die Linie ist denn auch hier keine absolut befriedigende, dazu hätte die Gewandung entweder beträchtlich höher oder — tiefer geschürzt sein müssen. So wie sie ist, durchschneidet sie den Fluß der Linie in nicht eben glücklicher Weise. Ueber die Technik des Bildes nur zwei Worte: es ist bravourös gemalt. Makart manipulirt hier mit dem Asphalt vorsichtiger und sparsamer wie ehedem. Ob die virtuos gemalte Landschaft auch bei einem Versuche, sie in die Wirklichkeit zu übersetzen, noch immer möglich bliebe, sei nicht untersucht; es genügt, daß sie, so wie sie sich präsentirt, von höchst malerischer Wirkung ist. Einzelne Nymphenleiber lassen in Hinsicht der sorgsamen, schulgerechten Durchbildung der Form noch Manches zu wünschen übrig, während die Hunde geradezu brillant gemacht sind. Nehmt Alles in Allem: Es ist eine Freude, das Bild zu sehen.

Tafel XV.

„Marmorherzen.“

Wir haben hier zwei Damen aus der demi-monde vor uns, aber das Wort in dem feineren Sinne aufgefaßt, wie es der Erfinder desselben, Alexander Dumas Sohn, gemeint, nicht in der brutalen Bedeutung, die ihm der Sprachgebrauch außerhalb Frankreichs beigelegt. Jedermann kennt Theodor Barrière's effectvolles Drama „Filles de marbre“. Das im Jahre 1853 geschriebene Stück hatte einen geradezu sensationellen Erfolg; es wurde in alle Sprachen übersetzt und darf als würdiges Seitenstück zu des jüngeren Dumas „Camelliendame“ betrachtet werden. Von diesem Stücke hat sich Makart offenbar inspiriren lassen, als er sein interessantes und fesselndes Bild „Marmorherzen“ schuf. Der Maler des Nackten führt uns hier bekleidete Figuren vor und er liefert zugleich einen Beleg dafür, daß die nackte Form sehr häufig harmloser und weniger verfänglich sein kann, als die mit Raffinement verhüllte. Es ergibt sich aus diesem Umstand eine sehr weise Lehre für jene ästhetischen Splitterrichter, die wie Tartüffes alle Blößen in der bildenden Kunst verhüllen möchten, damit ihre eigene und die Moral ihrer ganzen ehrwürdigen Sippe nicht beschädigt werde. Ja, so sehen sie aus, die modernen Sirenen, deren Lippen glühende Liebesworte flüstern und heiße Küsse geben können und die doch ein Herz im Busen tragen, so hart und so kalt, wie Marmor. Nachlässig ruhen die Beiden, wollüstig hingestreckt auf weichem Pfühle, die Eine dem absoluten Nichtsthun ergeben, die Andere mit dem Dampf einer Cigarette sich die Zeit kürzend. Zu Häupten der Raucherin surrt und spinnt eine prächtige Angorakatze. Eine geistreiche Symbolik des Künstlers. Schön und falsch: so sind sie — die Marmorherzen.

Tafel XVI.

„Amoretten.“

Schon in unserer einleitenden Charakteristik Makart's haben wir seiner „Modernen Amoretten“ gedacht, als jenes Werkes, das, unmittelbar vor den „sieben Todsünden“ entstanden, mit diesen zugleich seinen Ruhm fest begründen half. Schlug auch erst das letztgenannte Bild beim Publikum vollständig ein und durch, so waren es doch zumeist die „modernen Amoretten“, die ihm unter seinen Münchner Kunstgenossen den großen Namen machten. Die ganze Composition zerfällt in drei Theile; wir bringen hier blos das überhöhte Mittelbild. Die drei Bilder strahlen einen unsäglichen Reiz der Farbe aus, und man darf wohl sagen, daß coloristisch Werthvolleres seit den Tagen der Renaissance nicht geboten worden ist. Im Gegensatze zu der üblichen Auffassung, welche die Amoretten nackt hinstellt, läßt Makart seine Amoretten hier bekleidet, wenn auch stellenweise nur sehr leicht bekleidet auftreten, und er gefällt sich sogar darin, in der malerisch nachlässigen Gewandung mit großem Geschmacke Grundmotive mitspielen zu lassen, die der modernen Kleidungsart entlehnt sind. Auf unserem Bilde haben wir eine Art von Triumphzug einer kleinen Blumenkönigin, die von kleinen Satiren und irdischen Knäblein und Mägdelein durch den Hain getragen wird. Ueber den Inhalt und die Bedeutung des Bildes werden wir nicht viel grübeln dürfen, genug, daß es eine unvergleichliche decorative Wirkung hat. Der Künstler hatte auch ursprünglich im Sinne, mit der Composition sein eigenes Atelier, das damals noch in München war, zu schmücken. Sie erregte aber solches Aufsehen, daß sie ihm nicht lange blieb. Graf Pálffy ist der glückliche Besitzer derselben geworden.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XVII und XVIII.
Zwei berühmte Liebespaare. (Zwei Bilder.)

XIX und XX.
Cleopatra. (Zweiseitig.)

Tafel XVII und XVIII.

Zwei berühmte Liebespaare.

Die beiden farbenprächtigen Gemälde, die wir hier unseren Lesern in vorzüglicher Reproduction vorführen, waren nicht in Wien ausgestellt, und da sie sofort nach ihrer Fertigstellung in dem fürstlich ausgestatteten Heim ihres Eigenthümers, des Fürsten Demidoff, ihren bleibenden Ruheplatz gefunden haben, ist wohl auch wenig Aussicht vorhanden, daß sie überhaupt je in Wien oder sonstwo zur Exposition gelangen werden. Um so mehr freuen wir uns, durch die vorliegenden Blätter dem Publikum einigen Ersatz für den entgangenen Kunstgenuß bieten zu können. Die Compositionen tragen deutlich das Gepräge des Makart'schen Genius auf der Stirne, und damit sind auch ihre Mängel angedeutet. Makart ist, obschon wir einige glänzende Illustrationen von ihm kennen zu lernen Gelegenheit hatten, doch kein Illustrator von Fach und Beruf. Seine scharf ausgeprägte Individualität vermag sich beim künstlerischen Schaffen nicht unterzuordnen. Aus der Gretchengruppe leuchtet nicht Goethe'scher, aus der von Romeo und Julie nicht Shakespeare'scher, sondern aus beiden gleichmäßig unverfälschter Makart'scher Geist, und wenn man diese Bilder betrachtet, dringt zuerst die Wahrnehmung dem Beschauer ins Bewußtsein, daß er Makart'sche Arbeiten vor sich habe, und erst in zweiter Linie, daß hier Idealgestalten zweier Dichterheroen malerisch interpretirt sein sollen. Doch der Beschauer hat sich nicht zu beklagen. Makart's künstlerische Individualität ist so reich, daß sie aus Eigenem mit vollen Händen zu entschädigen vermag für das, was der Beschauer etwa vermissen könnte an fremden, erborgten Schätzen. Halten wir daran fest, daß wir geniale Schöpfungen Makart's vor uns haben, rechten wir mit ihm nicht, wie mit einem Illustrator von Fach, und wir werden uns von ganzem Herzen an diesen frischen Blüthen seiner Genialität erfreuen können.

Was nun die Scenen betrifft, an welche der Künstler sich bei seiner Darstellung gehalten, so haben wir, was „Romeo und Julie" betrifft, an die berühmte Scene des dritten Actes zu denken, da Romeo von Julien Abschied nimmt.

Julie.

Willst du schon gehn? Der Tag ist ja noch fern.
Es war die Nachtigall und nicht die Lerche,
Die eben jetzt dein banges Ohr durchdrang,
Sie singt des Nachts auf dem Granatbaum dort.
Glaub, Lieber, mir; es war die Nachtigall.

Romeo.

Ich steig hinab: lass' dich noch einmal küssen.
(Er steigt aus dem Fenster.)

Julie
(aus dem Fenster ihm nachsehend).

Freund! Gatte! Trauter! bist du mir entrissen?
Gib Nachricht mir an jedem Tag der Stunde;
Schon die Minut' enthält der Tage viel.
Ach, so zu rechnen, bin ich hoch in Jahren,
Eh' meinen Romeo ich wieder seh'.

Romeo
(außerhalb).

Leb wohl! Kein Mittel lass' ich aus den Händen,
Um dir, du Liebe, meinen Gruß zu senden.

Julie.

O denkst du, daß wir je uns wieder sehn?

Romeo.
Ich zweifle nicht, und all' dies Leiden dient
In Zukunft uns zu süßerem Geschwätz.
Julie.
O Gott, ich hab ein Unglück ahnend Herz.
Mich dünkt, ich säh' dich, da du unten bist,
Als lägst du todt in eines Grabes Tiefe;
Mein Auge trügt mich oder du bist bleich.
Romeo.
So, Liebe, scheinst du meinen Augen auch.
Der Schmerz trinkt unser Blut. Leb wohl! Leb wohl! (Ab.)

Bei seinem Bilde „Faust und Gretchen" hat Makart an die Kerkerscene gedacht:

Margarethe.
Er rief: Gretchen! Er stand auf der Schwelle!
Mitten durchs Heulen und Klappern der Hölle,
Durch den grimmigen, teuflischen Hohn,
Erkannt' ich den süßen, den liebenden Ton.
Faust.
Ich bin's!
Margarethe.
Du bist's! O sag es noch einmal!
Er ist's! Er ist's! Wohin ist alle Qual?
Wohin die Angst des Kerkers? Der Ketten?
Du bist's! Kommst mich zu retten!
Ich bin gerettet!
Schon ist die Straße wieder da,
Auf der ich dich zum ersten Male sah,
Und der heitere Garten,
Wo ich und Marthe deiner warten!
Faust
(fortfahrend).
Komm mit! Komm mit!
Margarethe.
O weile!
Weil ich doch so gern wo du weilst (liebkosend)
Faust.
Eile!
Wenn du nicht eilest,
Werden wir's theuer büßen müssen!
Margarethe.
Wie? Du kannst nicht mehr küssen!
Mein Freund, so kurz von mir entfernt,
Und hast's Küssen verlernt?
Warum wird mir an deinem Halse so bang?
Wenn sonst von deinen Worten, deinen Blicken
Ein ganzer Himmel auf mich überdrang,
Und du mich küßtest, als wolltest du mich ersticken! —
Küsse mich!
Sonst küss' ich dich!
(Sie umfaßt ihn.)
O weh! deine Lippen sind kalt,
Sind stumm.
Wo ist dein Lieben
Geblieben?
Wer brachte mich drum?
(Sie wendet sich von ihm.)
Faust.
Komm! Folge mir! Liebchen, fasse Muth!
Ich herze dich mit tausendfacher Gluth;
Nur folge mir! ich bitte dich nur dies.

Tafel XIX und XX.

Cleopatra.

Es ist ihr jedenfalls viel vergeben worden, der schönen Königin Cleopatra, denn sie hat viel geliebt während ihres kurzen, aber reichbewegten Erdendaseins. Als älteste Tochter ihres Vaters Ptolemäus Auletes ward sie in ihrem 17. Lebensjahre als Gattin ihres neunjährigen Bruders Ptolemäus im Jahre 52 v. Chr. zur Mitregentschaft berufen. Vier Jahre später war sie aus Aegypten vertrieben, nachdem die Großen des Reiches unter dem Vorwande, daß sie ihren jugendlichen Gatten und Bruder um die Herrschaft bringen wolle, gegen sie eine Verschwörung angezettelt hatten. Cleopatra sammelte nun ein Heer, um sich die Herrschaft wieder zu erobern. Ehe es aber noch zur Entscheidungsschlacht kam, versuchte sie es mit einem ganz eigenthümlichen, heute wohl nicht mehr recht gebräuchlichen diplomatischen Mittel, sich den Erfolg zu sichern. Sie schlich sich zu nachtschlafender Zeit verkleidet in die königliche Burg von Alexandrien, wo eben der siegreiche Cäsar residirte, wußte zu ihm zu dringen und ihn durch ihre Schönheit dazu zu bringen, daß er ihre Ansprüche anerkannte. Nichtsdestoweniger wurde ihr Heer geschlagen, allein die Niederlage wurde ihr zum Siege. Denn Cäsar intervenirte und entschied durch sein Machtwort, daß die Regentschaft, und unter den obwaltenden Umständen bedeutete das die Alleinherrschaft, ihr übertragen werde. Cäsar's königliche Maitresse zeigte sich auch dankbar. Sie veranstaltete ihm zu Liebe Feste, von deren Glanz und Herrlichkeit so manche Seiten der Geschichtsbücher erzählen. Die Gefühle Cäsar's ihr gegenüber waren ziemlich dauerhaft, er lud sie sogar zu sich nach Rom und erwies ihr hohe officielle Ehren, nachdem sie ihm einen Sohn geboren. Nach Cäsar's Tod begann ihr Stern zu sinken. Aber das schöne Weib war sich seiner persönlichen Macht, der Macht seiner Reize zu sehr bewußt, als daß es so leichthin die Hoffnung hätte aufgeben sollen. Als Antonius sie nach Cilicien berief, damit sie sich dort für ihre politischen Machinationen rechtfertige, da zog sie aus mit schwelgerischer Pracht, wie zu einem Feste. Das Resultat ist bekannt, der schwache Antonius unterlag und ward zum gefügigen Werkzeug in ihrer Hand. Mit seiner Hilfe schaffte sie alle ihre Verwandten und alle ihre Feinde, die ihr gefährlich werden konnten, aus der Welt, und schließlich verrieth sie Antonius selbst an Octavian. Hier wurden aber ihre Berechnungen zu Schanden. Octavian ging ihr nicht in die Schlinge und damit war ihre Macht gebrochen. Verzweifelnd an ihrem Geschicke gab sie sich selbst den Tod.

Die Gestalt dieses welthistorisch interessanten Weibes hat Makart zu mehrfachen Darstellungen gereizt. Auf unserem heutigen Bilde sehen wir die Königin in der Fülle ihrer Macht, auf der Höhe ihrer glänzenden Schönheit ausziehen, um einen der Großen, sei es nun Cäsar oder Antonius, zu berücken. Speciell dem Cäsar hat sie märchenhaft prächtige Feste gegeben, und wir dürfen wohl annehmen, daß sie ihm hier den Nil stromaufwärts entgegenzieht, um ihm die Wunder ihres Landes zu offenbaren, und namentlich um ihn, den Mächtigen, zu ihrem ergebenen Sklaven zu machen.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XXI. u. XXII. Aus dem Festzug.

XXIII. Der Morgen.

XXIV. Mittag.

Tafel XXI. u. XXII.

Aus dem Festzug.

Wenn man zurückdenkt an den von der Stadt Wien dem Kaiserpaare zur Feier der silbernen Hochzeit dargebrachten Huldigungsfestzug, so glaubt man, ein wunderbares Zaubermärchen erlebt zu haben. Der Dichter dieses Märchens war Hans Makart. Wer sich ganz wieder hinein versetzen will in die Stimmung jener Tage, der lese nur das Urtheil, das ein sonst kaltkritischer Berliner Schriftsteller über den Festzug gefällt hat: „Sie wünschen von einem skeptischen Berliner eine Kritik des Festzuges? Nun wohl, ich habe Schopenhauer und Hartmann von diesem Tage abgeschworen und Thränen der Rührung und Freude geweint. Eine Welt, die so viel Schönheit und Herrlichkeit zu bieten vermag, verdient nicht, daß sie zu Grunde geht, verdient nicht, daß man sich über sie ärgert. Freilich ist wohl niemals, seit sie besteht, eine ähnliche Vereinigung von Pracht und Schönheit, von Geschmack und edlem Anstand, von imposanter Größe des Ganzen und bezaubernder Anmuth des Einzelnen, von stylvoller Charakteristik und leuchtender Farben-Harmonie dagewesen. — — Und auch keine andere Hauptstadt der Gegenwart wäre im Stande, Aehnliches zu leisten. Keine hat einen Farbenzauberer, wie Makart, keine eine solche Ringstraße. Die eine ist nicht reich genug, die andere zu sparsam; die eine hat nicht diesen, so außerordentlich entwickelten Kunstsinn, die andere nicht so viel Selbstlosigkeit und Leichtlebigkeit, um für eine Stunde der Schönheitsschwelgerei ein Opfer zu bringen und so ganz alle Alltagsplagen vergessend sich in eine ideale Zauberwelt zu versetzen. Und in keiner Hauptstadt endlich — mit Ausnahme von Venedig — findet man eine so anstandsvolle, wohlgebildete, liebenswürdige und bis zur allerunterst en Volksschicht gutartige Bevölkerung, wie in Wien. Man kann sich auch kein besseres Material wünschen für die Verkörperung künstlerischer Conceptionen, als diese prächtigen Gestalten des Wiener Bürgerthums im Festzuge, keine besseren Kräfte zur Ausführung, als diese kunstsinnigen und geschickten Wiener Handwerker, die die Ideen großer Meister so durchwegs tadellos und geschmackvoll ausführten. Und der erste Meister von Allen, Hans Makart, wie stolz durfte er die begeisterten Huldigungen entgegennehmen, die ihm von allen Seiten dargebracht wurden, wo er inmitten der Künstlerschaar vorüberzog. Ein König der modernen Kunst hielt hier einen Triumphzug wie noch keiner seiner Vorgänger und Mitstrebenden. Alle Kritik muß verstummen vor der entzückenden Pracht und wunderherrlichen Größe eines solchen Schauspieles."

Zu den interessantesten Momenten des Festzuges gehörte die historische Jagdgruppe. Nach dem officiellen Programme gliederte sich diese Gruppe wie folgt: Zuerst kam die Reisjagd; diese führte ein Reiter mit der Hubertusfahne an, ihm zur Seite schritt ein Knecht; dann folgten fünf Knechte mit Hunden, dann wieder ein Knecht zu Pferde, dem ein Anführer zu Fuß folgte. Den Schluß der ersten Abtheilung machten fünf Cavaliere und eine Rotte von zwanzig Jägern. In ähnlicher Weise entfalteten sich die anderen Abtheilungen der historischen Jagd, die Gemsjagd, die Saujagd, die Hirschjagd mit dem Rudel der Schweißhunde, die Bärenjagd mit den schweren Hunden, den Doggen und Bärenbeißern und endlich die Falkenjagd mit berittenen Falconieren und Piqueuren. Bei allen Abtheilungen gab es Rüdenmeister, Jägerknechte und ansehnliche Rotten von Jägern. Die Costume waren durchwegs im Charakter des 16. Jahrhunderts gehalten. Zwischen den einzelnen Abtheilungen zogen die festlich und mit hohem künstlerischem Geschmack geschmückten Festwagen

einher: der Triumphwagen mit dem Standbild der Diana, der Göttin der Jagd und die schwerbeladenen und reich gezierten Wildwagen.

Die ursprünglichen Skizzen zu dem Festzuge rühren bekanntlich von Makart her und der ganze Festzug darf als sein Werk betrachtet werden, wenn es auch selbstverständlich ist, daß er sein Werk nur mit Hilfe zahlreicher anderer Künstler vollenden konnte. Speciell bei der historischen Jagd hatte er sich der werthvollen künstlerischen Mithilfe des Malers J. Fux zu erfreuen. Von Makart's Original-Skizzen reproduciren wir heute eine auf die historischen Jagdgruppen bezügliche. Es ist natürlich, daß bei der Uebersetzung in die Wirklichkeit manches Detail anders werden mußte, als es auf der Skizze angegeben erschien, die Hauptsache aber, die Grundidee ist, wie überall, so auch hier geblieben und beibehalten worden zum Glücke und zur Zierde des ganzen Festzugs-Unternehmens. Wenn man auch in ferner Zukunft noch von den künstlerischen Großthaten Makart's sprechen wird, so wird man in erster Linie auch des von ihm geschaffenen herrlichen Festzuges gedenken müssen!

Tafel XXIII.

Der Morgen.

Makart hat sich die allegorische Darstellung der vier Tageszeiten zum Vorwurfe eines cyklischen Plafondgemäldes gemacht, das, gleichmäßig in vier Felder getheilt, auf jedem Felde die künstlerische Versinnlichung einer Tageszeit erkennen läßt. Es sollen im weiteren Verlaufe dieser Unternehmung Nachbildungen von allen vier Theilen geboten werden; heute wird mit der des „Morgens" der Anfang gemacht. Der Künstler hat sich bei seiner Darstellung an keine der landläufigen Traditionen gehalten, ihm schwebte weder die frühgeborene, rosenfingerige Eos, noch der junge Sonnengott vor Augen, er hat sich im kühnen Schwung der Phantasie eine eigene Verkörperung des Morgens geschaffen. Eine weibliche Idealfigur, auf deren Scheitel der Morgenstern funkelt, steigt mit leuchtender Fackel aus den Tiefen der Nacht empor. Im Aufsteigen drückt sie die Nacht nieder in das Dunkel, während sie hinaufschwebt in die von ihrer Fackel erleuchtete Sphäre. In siegreichem Schwung steigt sie höher, immer höher, das ganze Firmament mit Licht und blendendem Glanz erfüllend, Alles, was nächtig und finster ist wie in einem Abgrund hinter sich zurücklassend.

Tafel XXIV.

Mittag.

Ueber den Geschmack läßt sich nicht streiten, und wenn die Frage aufgeworfen würde, welches wohl von den vier Plafondbildern Makart's, welche zusammen die vier Tageszeiten vorstellen, das schönste sei, so würde sich bei einem etwaigen suffrage universel eine solche Stimmenzersplitterung ergeben, daß kein Mensch mehr klug aus der Sache würde, und daß namentlich für keines die absolute Majorität zu erzielen wäre. Wir, für unseren Theil, möchten dem „Mittag" den Preis zuerkennen. In majestätischer Glorie schwebt die schöne Idealgestalt in den Lüften und breitet wie segnend die Arme aus über die Welt, der sie Licht und Wärme, so recht das allerhaltende Element, spendet. Wie rothes, flammendes Gold ist ihr leuchtendes Blondhaar ausgebreitet und bildet eine Folie von wundersamem Reiz für den holdseligen, in beglückender Schönheit prangenden jugendlichen Leib. Sie schwebt auf einem Wolkenthrone, und in den Lüften flattert der Schleier, — das Ganze ein wahrhaft entzückender Anblick. Das höchste Licht des Tages hat der Künstler durch die höchste Schönheit ausgedrückt, einer andern Allegorie bedarf es nicht. In der reichen Schönheitsgalerie, die wir dem Genius eines Makart zu verdanken haben, wird der „Mittag" immer einen Ehrenplatz behaupten.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XXV. und XXVI.
Aus dem Festzuge der Stadt Wien. Die historische Jagd: Zweite Abtheilung. (Zweiseitig.)

XXVII.
Abend.

XXVIII.
Nacht.

Tafel XXV. und XXVI.

Aus dem Festzuge der Stadt Wien.

Die historische Jagd: Zweite Abtheilung.

Schon in einer früheren Lieferung haben wir uns über den historisch berühmt gewordenen Festzug der Stadt und den künstlerischen Antheil Makart's an demselben ausgesprochen; für heute haben wir uns noch einmal mit demselben zu befassen, aus Anlaß der nach Makart's Idee hergestellten Abbildung der zweiten Abtheilung der historischen Jagd. Ein Falconier zu Pferde führt die Gruppe, ihm folgt der Beutewagen, reich beladen mit Reisig und erlegtem Wild. Zwei Jägerknechte schleppen auf einer primitiven Tragbahre allerlei Gevögel, die Jagdbeute. Bogenschützen schreiten an der Seite des Wagens, hinter welchem ein Standartenträger einherzieht. Den Beschluß macht der mit künstlerischer Phantasie reichgeschmückte Festwagen. Die Pferde desselben tragen mächtige Hirschgeweihe auf dem Kummet. Diana, die keusche Göttin der Jagd, bildet den hervorragendsten symbolischen Schmuck des Wagens, aus dessen Innerm fröhliche Waldhornklänge vernehmbar werden. Reiter und Troßbuben geben auch diesem Wagen das Geleite. — Wie bereits erwähnt, hat sich Maler Fux neben Makart gerade bei der Zusammenstellung der Jagdgruppen wesentliche Verdienste erworben. Die wahrhaft gehobene und begeisterte Stimmung, welche die Bevölkerung von ganz Wien gerade zur Festzugszeit beherrschte, wird in ihrem ganzen Umfange erst durch die künstlerische Glorie, die über denselben gebreitet war, recht verständlich. Damit sei das dynastische Gefühl des Volkes, die reine Liebe desselben zu dem erhabenen Kaiserhause nicht herabgesetzt, sondern lediglich die mächtige und tiefe Wirkung constatirt, die das unvergleichlich schöne künstlerische Werk des Festzuges auf alle Gemüther ausübte.

Tafel XXVII.

Abend.

Ein stimmungsvolles, von tiefer, sinniger Poesie erfülltes Bild ist auch der „Abend," das dritte in dem bereits mehrfach erwähnten Cyclus der vier Plafondgemälde „Die Tageszeiten". Die Sonne ist zur Rüste gegangen und tiefe Dämmerung hat sich auf die Erde gesenkt, schon funkelt der Abendstern an dem Firmament. Es ist, als wollte die Idealfigur den dunkeln Mantel über die Erde breiten. Von unten recken Mohnblumen ihre Köpfe herauf, um symbolisirend zu verkünden, daß nun das Reich des Schlafes gekommen sei. Unwillkürlich wird der Beschauer an das schöne von F. Abt componirte Lied gemahnt:

Der Abend sinkt,
Im dunkeln Nebelschleier
Ruht still die Welt
Vom Mondenschein bestrahlt,
Das glüh'nde Abendroth beginnt zu feiern
Den Dank zu Gott, wenn es die Berge malt.
Die Wolken schweben nieder
Und tönen Lieder
Dem Schöpfer, der im Himmel wacht.
Gute Nacht! Gute Nacht!

Tafel XXVIII.

Nacht.

Ein Gemälde von bestrickender, hinreißender Schönheit! Makart schildert die Nacht als die gütige Freundin der Liebenden. In selbstvergessener, hingebender Innigkeit hält sich das Liebespaar umschlungen und Gott Amor, der es sich in der Mondkugel bequem gemacht, richtet sein Geschoß auf die Liebenden. Ueberflüssige Mühe! Der Pfeil saß schon viel früher in den Herzen Beider, Amor kann sie nicht noch tiefer verwunden. Stille Nacht und dunkle Nacht, Schützerin der Liebe, wer hat dir je herrlicher gehuldigt, als der Künstler hier mit seinem Bilde! Wie schön singt doch Geibel von der Sommernacht:

Willst du wieder bei mir sein,
Muse, die mich längst gemieden?
Ach, in diesem Sternenschein,
Welche Fülle, welch' ein Frieden!
Horch! Gedämpfter Klang erwacht
In den unberührten Saiten;
Nimm mich hin, du süße Macht!
Schon von Ferne durch die Nacht
Hör' ich Götter schreiten.

Auch hier schreiten Götter durch die Nacht, die Götter der Liebe und des Liebesglückes. „Es legt um Busch und grüne Wipfel die laue Nacht so sanft den Arm", so legt auch der Liebende auf dem Bilde den Arm um sein Lieb. Stille Nacht, dunkle Nacht, gute Nacht!

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XXIX. Kleopatra's Tod.

XXX. Egyptische Tänzerin.

XXXI. Egyptische Wasserträgerin.

XXXII. Egyptische Geflügelverkäuferin.

XXXIII. Studie aus Egypten.

Tafel XXIX.

„Kleopatra's Tod."

Makart hat sich in seiner bisherigen Kunstthätigkeit wiederholt zu der mit dämonisch-sinnlichem Zauber ausgestatteten Gestalt der egyptischen Königin hingezogen gefühlt, in deren Fesseln dereinst ein Cäsar geschmachtet. Wir selbst haben unseren Lesern ein von berauschender Prachtfülle zeugendes Bild Makart's, eine Art Triumphzug Kleopatra's vorstellend, vorzulegen vermocht. Heute führt uns der Künstler den tragischen Tod dieses merkwürdigen Weibes vor. Ueber die Persönlichkeit Kleopatra's haben wir uns bei jenem früheren Anlasse schon ausführlich geäußert. Makart hat sich an die Tradition gehalten, nach welcher die egyptische Königin sich selbst den Tod gab, indem sie ihre in herrlicher Schönheit prangende Brust dem Bisse einer giftigen Natter darbot. Obschon dieses Bild den Charakter einer Studie trägt, läßt es doch die bekannten Vorzüge des Künstlers im hellsten Lichte leuchten. Wir lernen aber hier auch einen Vorzug kennen, dem wir sonst nicht allzuhäufig auf seinen Bildern begegnen. Man beachte nur die herrliche psychologische Durchbildung des Kopfes der sterbenden Königin, wie edel und wie ausdrucksvoll das Weh des Abschiedes von einem lust- und glanzerfüllten Leben sich da äußert. Das Incarnat ist von leuchtender Farbe, die Modellirung der Form gemahnt an seine besten Schöpfungen, und die reiche Draperie ist unvergleichlich — sie ist echt Makartisch.

Tafel XXX.

Egyptische Tänzerin.

Tanzen heißt in Egypten ganz etwas Anderes wie bei uns, wir tanzen ausschließlich mit den Beinen und brauchen ein eigenes Terrain dazu, welches zur Ausübung dieser Production geeignet ist, und wenn wir zu unserem Vergnügen tanzen, so gehören immer dazu Zwei. Die Egypterin tanzt mit jeder Muskel ihres Körpers und braucht dazu nicht mehr als ihren Teppich. Wohl mögen die Egypterinnen aus der Pharaonenzeit edler getanzt haben, als die heutigen. Wir wissen und finden es häufig genug auf den hieroglyphischen Darstellungen, daß der Tanz nicht nur eine Kunst war, um das Privatleben zu verschönern, sondern es fehlte dar Tanz bei keinem religiösen Feste. Es wurde im Alterthume überhaupt der Tanz viel edler aufgefaßt als heute. Die ruhigen schönen Körperbewegungen, die nach dem Rhythmus der Musik aufgeführt wurden von Pantomimen begleitet, sollten den menschlichen Körper in seiner ganzen Schönheit zeigen, es sollte, wie bei jeder Kunst, etwas Erhebendes darin liegen. Lucian hat dies trefflich schön geschildert, indem er die Tanzkunst vertheidigt und das veredelnde Moment des Tanzens hervorhebt, gegenüber dem Vorwurf, der Tanz sei nur ein Sinnenkitzel und eigentlich unmoralisch, ja lächerlich.

Es eignet sich auch Niemand so gut für den Tanz wie die Egypterin; von Natur mit allen körperlichen Vorzügen und mit natürlicher Grazie ausgestattet, wird die Schönheit durch die wohlstudirten Bewegungen noch gesteigert. Es liegt freilich in der Natur der Sache, daß eine Ausartung des Tanzes mit dem Sinken der Cultur oder gar der Verkommenheit eines Volkes Hand in Hand geht. Das Reine, Schöne, Edle geht sehr bald verloren, wie wir dies an den Tänzen der heutigen Egypterinnen wahrnehmen können. Die gleichmäßige Uebung der Muskel ist zu einer akrobatenhaften Muskeldressur herabgesunken, die schönen graziösen Bewegungen haben eine Richtung erhalten, die auf ganz andere als auf den Schönheitssinn wirken sollen. Nur selten erkennen wir noch den ursprünglichen Sinn dieses Tanzes, der heute einen widerlichen Eindruck, auf den europäischen Beschauer wenigstens, hervorruft. Vor nicht langer Zeit producirte sich in Wien eine Truppe egyptischer Tänzerinnen, in dem guten Glauben, was das Herz eines Egypters erfreut, müßte in Wien wenigstens Interesse erregen. Das Publicum war sehr überrascht, und die Polizei legte ihnen nahe, wieder zu den Fleischtöpfen Egyptens zurückzukehren.

Tafel XXXI.

Egyptische Wasserträgerinnen.

Welchen Werth das Wasser für den Menschen hat, das lernt man erst im Oriente kennen, dort wo es die wichtigste Lebensfrage ist. Wo Wasser ist, da kennt der Orientale keine Noth, da sprießt aus dem üppigen Boden durch die Kraft der südlichen Sonne reicher Segen, und dies weiß er auch zu schätzen und ist Meister in Anlegung von Bewässerungscanälen und im Graben von Brunnen. So besteht die Hauptarbeit des Egypters hauptsächlich in der Ueberrieselung seiner Felder mit Wasser, das er sich in der trockenen Jahreszeit mühsam aus den Nilcanälen heraufholen muß. Süß nennt der Araber das Wasser des Niles, heilig war der Strom von jeher und das Nil-Delta bezeichnet der Egypter als ein „Geschenk des Niles"; Bezeichnungen, die die Wichtigkeit des Stromes genügsam andeuten. Betrachten wir uns den Nil, diesen vielbesungenen Strom, so wird uns Nordländern nicht sofort klar, wie man für diese gelben trüben Fluthen eine solche Verehrung haben kann, wir müssen erst in irgend einem fernen Dorfe wo immer in Afrika aus einer Cisterne im Hochsommer Wasser getrunken haben, und wenn wir dann nach Aegypten kommen, dann sind es keine gelben, trüben Fluthen mehr, es scheint kein Quell so frisch und klar wie das „süße" Wasser des Niles. Der Egypter weiß sich auch dieses Wasser noch zu verbessern; in den porösen Krügen (Cula) klärt sich das Wasser und wird kühl und der Aegypter ist stets darauf bedacht, welches zu besitzen, daher er hinter das zierliche Gitterfenster (daher Muscharabiye genannt) eine ganze Reihe solcher Krüge auf stellt und die Luft darüber streichen läßt; so kühlt er sich sein Wasser und die Luft im Wohnraum.

In den Dörfern längs der Ufer des Nilstromes ist es Sache der Frauen, den Bedarf an Trinkwasser zu beschaffen. In langen Reihen ziehen sie gegen den Strom und bilden da mit ihren großen Thonkrügen die stereotype Staffage. Sie tragen mit vieler Grazie diese schweren Krüge am Kopfe oder auf der Achsel, immer in malerischen Stellungen und Bewegungen. Wie überall die Brunnen, so sind auch hier die Sakiyen und Cisternen der Versammlungsort der Frauen, sie gehen sehr gerne Wasser zu holen, denn hier holen sie sich auch die Neuigkeiten über ihr Dorf und vielleicht ist auch aus dem Nachbardorf eine Frau dort zu finden, es ist kein Dorf so klein, daß es nicht seine Tagesneuigkeiten hätte, hier am Brunnen ist gleichsam die Redaction des kleinen Anzeigers und der Rubrik „vom Tage".

Selbst wenn wir Egypten verlassen und des Nachts mit der Bahn durch das Nil-Delta auf staubigen Dämmen dahinbrausen und an irgend einer kleinen Station angelangt sind, da hören wir draußen die monotonen Rufe: „moje moje". Es ist die Wasserträgerin, die den Reisenden mit „frisch Wasser" erquicken will.

Tafel XXXII.

Egyptische Geflügelverkäuferinnen.

Wer den ersten Schritt nach Egypten macht, dem werden sofort aus dem bunten Farbengemisch der Volksmenge die dunklen verhüllten Gestalten der Frauen auffallen, die ganz im Gegensatze zu den übrigen farbenliebenden Orientalinnen in nur schwarze oder dunkelblaue Kleider gehüllt sind. Man wird bald zu unterscheiden wissen, welche von ihnen Araberinnen, Türkinnen oder Egypterinnen sind, und letztere sind es, die auf den Märkten in langen Reihen hocken, ihre Victualien, die sie vom Lande bringen, zu verkaufen. Das sind die Felahinnen, die uns so häufig auf den Landstraßen begegnen, wenn sie des Morgens gegen die Stadt ziehen, die mit so viel Grazie ihre oft schweren Körbe tragen, oder auf einem Esel reitend in ganzen Gruppen lachend und plaudernd sich den weiten Weg verkürzen. So sehr uns beim ersten Anblicke die dunklen Farben ihrer Kleidung befremden, so befreunden wir uns doch bald damit. Das dunkle Indigoblau ihres hemdartigen Kleides contrastirt angenehm mit dem braunen Teint ihres Gesichtes und der meist schön geformten Arme; der schwarze Schleier, der von der Stirne in den Nacken hängt und der durch eine goldene Spange an der Nasenwurzel mit dem Gesichtsschleier verbunden ist, läßt die schönen Augen doppelt leuchten. Goldner Schmuck fällt reich um den zierlichen, dunklen Hals und die Weichheit des Stoffes, aus dem alle Kleider gemacht sind, läßt die schönen Formen des Körpers zur Geltung gelangen, der in graziösen Bewegungen und im wiegenden Gange eher zu tanzen scheint als zu gehen.

Das Gesicht der Fellahin ist selten unschön; was immer schön ist, sind die unsäglich schwermüthigen von langen Wimpern beschatteten Mandelaugen, die Stirne niedrig und von glänzend schwarzem, nicht zu üppigem Haare umrahmt. Die Nase ist fein gebogen, der Mund etwas aufgeworfen, schön gezeichnet und birgt zwei Reihen Perlenzähne, die selbst durch den dichten Schleier durchblinken, wenn sie lacht. Doch nicht immer geht die Fellahin verschleiert, wie es überhaupt nicht bei allen Orientalinnen Sitte ist, sich zu verschleiern; es ist vielleicht kein Gebot des Korans, sondern nur eine Sitte, denn auch Christinnen gibt es im Oriente, die verschleiert gehen und manche thäten gut daran, sich dieser Sitte anzuschließen.

Jedoch sind es in den Städten meistens solche, die es mit der Moral überhaupt nicht so genau nehmen; wer Egypten kennt, der braucht sich nur an die Orangen-Verkäuferinnen zu erinnern, die sämmtlich unverschleiert gehen und die ein jüngst erlassener stadtpolizeilicher Ukas von Cairo mit der offiziellen Bezeichnung Scharmutta de portugalles benannte.

Tafel XXXIII.

Studie aus Egypten.

Eigenthümlich und zum Nachdenken anregend ist die Erscheinung, daß in neuerer Zeit eine auffallend große Anzahl von begabten Malern aller Nationen eine merkwürdig stark betonte Vorliebe für Land und Leute des alten Pharaonenreiches haben. Nach Egypten wallfahrten sie jetzt ebenso gerne und ebenso oft, als nach dem vorzugsweise gelobten Lande der Kunst, nach Italien. Horace Vernet, Gerôme, Fromentin, Regnault, Marilhat und unzählige andere französische Künstler haben der Welt die egyptischen Stoffe mundgerecht gemacht, Alma Tadema in London, Becker und Gentz in Berlin, und endlich L. C. Müller, Rudolf Huber, Makart u. A. in Wien haben mit nicht minderer Vorliebe dieses Stoffgebiet betreten. Makart war, wie bereits erwähnt, vor einigen Jahren wieder drüben im Lande der Pharaonen, der Vicekönig von Egypten hatte ihm einen alten Palast eingeräumt und Makart hatte sich diesen mit seiner genialen Begabung für decorative Ausschmückung zu einem Maler-Atelier umgewandelt und da jene prächtigen Bilder gemalt, die später auf verschiedenen Ausstellungen sich so reichen Beifalles zu erfreuen hatten. Auch jene wirkungsvolle Studie, welche wir heute unseren Lesern in xylographischer Reproduction vorlegen, stammt daher, und sie ist ein erfreuliches Zeichen für die eminente Gestaltungskraft des großen Künstlers, der in dieser Studie ein ganz besonderes Gewicht und sein Hauptaugenmerk auf die scharfe Individualisirung und schlagende Charakteristik gelegt zu haben scheint. Nimmt sich doch diese Studie fast aus, wie ein fertiges Bild, dem es sogar nicht an einem imposanten Zuge historischer Größe mangelt. Zu einer größeren Composition hat Makart unseres Wissens diese Studie nicht benützt, und man kann das aufrichtig bedauern, sie hätte eine wundervolle Episodenfigur abgegeben. Freuen wir uns indessen an der Studie selbst, sie besteht auch für sich allein mit Glanz.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XXXIV und XXXV.
Huldigungsfest der Catterina Cornaro. (Zweiseitig.)

XXXVI, XXXVII und XXXVIII.
Die Makartbilder im Palais Dumba. (Drei Bilder.)

Tafel XXXIV und XXXV.

Huldigungsfest der Catterina Cornaro.

Makart's „Huldigungsfest der Catterina Cornaro" hat, als der Künstler im Jahre 1873 mit diesem Bilde vor der Oeffentlichkeit erschien, ganz ungeheures Aufsehen erregt und ein sonst kühler und nüchtern urtheilender Kritiker schrieb damals über das Werk u. A. folgende Worte: „Ganz erfüllt von der Wirkung des Bildes, überwältigt von der gesehenen Pracht und im Zauberbanne des großartigen Werkes stehend, ist es mir zu Muthe, als müßte jede Krittelei verstummen angesichts einer Kunstleistung, die mir berufen erscheint, einen Lichtpunkt unseres Jahrhunderts zu bilden, an dessen Anblick sich noch spätere Geschlechter erfreuen werden, wenn manche andere Lumina der Gegenwart bereits erloschen sein werden. Daß nebensächliche Einzelheiten anders, besser und vollendeter sein könnten, das sei nicht bestritten, schon darum nicht, weil derlei Erörterungen die Thatsache nicht alteriren, daß wir hier ein Werk vor Augen haben, das zu den edelsten und größten Schöpfungen unseres Säculums gehört, ein Werk, auf welches man dereinst Rücksicht zu nehmen haben wird, wenn man die Bilanz unseres Jahrhunderts schließen und nach dessen großen Ergebnissen forschen wird."

Der Stoff, den Makart sich zu diesem Bilde gewählt hat, entspricht ganz und gar seinem Naturell, das sich hier zum ersten Male völlig geklärt und geläutert äußert. Mit diesem Werke ist er in seine Meisterjahre getreten. Sein Naturell weist ihn auf prunkhafte Decoration hin, und die Aufgaben, die in deren Bereich liegen, löst er, wie sie noch kein Künstler seit der großen Renaissance besser gelöst hat.

Wieder ist es ein Bild aus einem prächtigen, glanzerfüllten Leben, das von jeder kleinlichen Misère des Daseins unberührt erscheint, ein Bild des Reichthums und der Lebensfreudigkeit, das uns Makart liefert. Catterina Cornaro, die jugendliche, in Schönheit prangende Witwe Jakob Lusignan's, des Königs von Cypern, wird von Venezia als die Tochter der großen Republik adoptirt. Es ist eine feierliche, freudige Staatsaction, über welcher sonnig und verklärend die Schönheit schwebt. Aus der Reihe der schönsten Jungfrauen Venedigs hatte der cyprische König sich Catterina als die Schönste erkoren, jetzt freut sich die Republik ihrer hehren Tochter, der cyprischen Königin, und Alles sonnt sich im Glanze ihrer Schönheit. Junge Mädchen überreichen ihr Blumen als Zeichen der Huldigung. Das Volk drängt sich heran, sie zu sehen, die auf offener Veranda auf einem Thronsessel sitzt, königlich ernst den dargebotenen Blumenschmuck entgegennehmend.

Makart ist bei den Venezianern in die Schule gegangen, bevor er dieses Bild malte. Diese Schule hatte früher seinem eminenten Farbengenie gefehlt, in dieser hat er sich von seinen Schlacken gereinigt. Hier fängt er an, sich nicht mehr damit zu begnügen, sich ganz und gar in das bestrickende Spiel des Helldunkels zu verlieren, das Bild ist nicht mehr in das fahle Licht gebrochener Töne getaucht, der graue Generalton ist einer entschiedenen, energischen Farbe gewichen. Hier hat er die kräftigsten,

leuchtendsten Farben unvermittelt nebeneinander gesetzt, doch mit einem Geschmack, der bei aller bis zur Verwegenheit sich steigernden Kühnheit seiner Anordnungen sich doch immer als im höchsten Sinne feinfühlig und von untrüglicher Sicherheit erweist.

Mit diesem Huldigungsfeste hatte Makart die Wiener Weltausstellung beschickt, wenn auch nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, da er auf derselben bekanntlich nur durch einige kleinere Werke vertreten war. Er hatte das Bild auf Bestellung eines Kunsthändlers gemalt, der für die Dauer der Weltausstellung das Obergeschoß des Künstlerhauses um den ganz respectablen Zins von 38.000 fl. gemiethet hatte, lediglich um daselbst das Makart'sche Bild zur Ausstellung zu bringen. Die Speculation war keine verfehlte Es mögen wohl wenige Ausstellungsgäste Wien verlassen haben, ohne dieses Prachtstück moderner Malerei angesehen zu haben. Und so war Makart eigentlich doch seiner würdig auf der Weltausstellung vertreten, und das war gut, denn ohne ihn hätte die Vertretung der österreichischen Kunst unvollständig sein müssen. Das Bild beherrschte damals allein den großen Saal, kein andres Werk war da, um die Aufmerksamkeit des Beschauers abzulenken, keines wurde auch der Gefahr ausgesetzt, überstrahlt und in den Schatten gestellt zu werden. Die Decorirung des Saales hatte Makart selbst besorgt und es läßt sich bei seinem decorativen Genie, das sich ja in wahrhaft unvergleichlicher Weise in der Ausschmückung seines Ateliers kundgibt, leicht vorstellen, daß der Totaleindruck des Saales ein äußerst prächtiger und geschmackvoller war. Der Eindruck, den das Bild unter solchen Umständen hervorbrachte, war ein gewaltiger. Tiefes Dämmerlicht herrschte im Saale. Das Oberlicht war schwarz verhängt, und zwar in der Weise, daß ein tiefer Schatten sich über den ganzen Saal lagerte, während das volle Licht lediglich auf das Bild allein fiel. Die auf diese Weise durch die schiefe Lage der Verhängtücher erzielte Wirkung war eine zauberhafte. Ein Meer von Licht und Wärme strömte dem Beschauer von der riesigen Leinwand entgegen, so daß er zur Thüre hereintretend, verblüfft und im höchsten Grade überrascht stehen blieb. Allein der Effect war kein leerer, er hielt auch bei nüchterner Prüfung Stand. Ruhig war die Wirkung des Bildes freilich nicht, es tönte ein lauter Jubelgesang starker, frischer Töne aus demselben, aber dieser Jubelgesang der Farben ist harmonisch und dem dargestellten Gegenstande vollkommen entsprechend. Eine treffliche Radirung nach dem Gemälde hat der berühmte Kupferstecher Prof. William Unger angefertigt.

Tafel XXXVI, XXXVII und XXXVIII.

Die Makartbilder im Palais Dumba.

Es dürfte nun gerade zehn Jahre her sein, daß Makart, dessen Ruhmesstern damals gerade aufzuleuchten begann, von einem der hervorragendsten Mäcene Wiens den Auftrag erhielt, ihm ein Zimmer durch einen Cyclus von Gemälden zu decoriren. Jener Mäcen war Nikolaus Dumba, eine der populärsten Persönlichkeiten im gesellschaftlichen, politischen und künstlerischen Leben von Wien. Makart hat den ihm gewordenen Auftrag erfüllt, und das Zimmer im Palais Dumba (Parkring Nr. 4) bildet nun eine der berühmtesten Sehenswürdigkeiten von Wien. Man hat nur, sagt einer der tonangebenden Wiener Kunstkritiker über diese Bilder, die verschiedenen Thätigkeitsrichtungen, denen Nikolaus Dumba seine ungewöhnliche Popularität verdankt, im Auge zu behalten, um die figurenreichen Gemälde, welche die Decken und die Wände schmücken, bis in ihre kleinsten Details zu verstehen; auch der geschworenste Feind der Allegorien in der bildenden Kunst muß diesen in glühenden Farben prangenden Werken gegenüber zugeben, daß hier einmal der Hauptgefahr, welche die echte künstlerische Wirkung derartiger Productionen bedroht, durch mühsam ausgeklügelte Beziehungen mehr den Verstand als Gemüth und Phantasie anzuregen, auf das Glücklichste aus dem Wege gegangen wurde. Diese Bilder bedürfen keines Commentars, sie erläutern sich selbst. Der Beschauer wird durch die Bemühung, die Bedeutung der mit genialer Leichtigkeit entworfenen Scenen zu erfassen, weder ernüchtert, noch verstimmt. — Derselbe geistvolle Kritiker bemerkt weiter zu diesen Gemälden: Makart schreibt Gemälde nicht, er geht nie darauf aus, uns Gedankenräthsel in Zeichnung und Farbe aufzugeben; wenn er hie und da in dem Bestreben, ohne jeden Hintergedanken lediglich die schöne Erscheinung festzuhalten, zu weit gegangen ist, so ist dies doch an den genannten Bildern nicht geschehen; hier birgt die glänzende bestechende Form einen würdigen Inhalt und das Werk, das nur schön sein sollte, wurde auch bedeutend. Der Meister, welcher seine schönsten Triumphe wohl stets hauptsächlich als Colorist feiern wird, hat auch in dieser Eigenschaft niemals Herrlicheres geschaffen. Die Farbe, welche auf seinen Bildern zuweilen etwas vordringlich aufschreit, gibt sich hier durchweg im edelsten maßvollen Einklang, sie blendet und überrascht nicht, sie stiehlt sich wie ein volltönender Accord süßen Wohlklanges in unser Herz. Auch tritt in diesen Gemälden die Hauptstärke des Meisters, die Schöpfung reizender Frauen- und lieblicher Kindergestalten, so sieghaft wie nicht leicht auf einem anderen seiner Werke hervor. Pedantische Splitterrichter mögen hie und da an der Correctheit der Zeichnung mäkeln, — die naive Lebensfreudigkeit, welche uns aus dem Ganzen entgegenweht, die anmuthige Bewegung in den Figuren, die Pracht, den Schmelz und die Tiefe der Farben wird er nicht wegraisonniren können. Alles sieht so unabsichtlich und ursprünglich aus, als wäre es durch eine schöpferische Laune des Zufalls entstanden; man merkt gar keine Arbeit daran.

Kann man sich eine liebenswürdigere Art der allegorischen Versinnlichung der Malerei denken, als sie Makart hier bietet? Er geht mit resoluter, harmloser Sicherheit seinem Stoffe direct zu Leibe. Wir sehen uns in ein Atelier hinein versetzt, in welchem die hochedle Kunst von altklugen Kindern putzig geübt wird. Das kleine nette Modell will nicht recht pariren, und so ist ihm denn eine ideale Bonne zur Bewachung an die Seite gegeben. Das Modell wird mit Emsigkeit benützt. Ein angehender Maler, der vor der auf der Staffelei stehenden Leinwand mit Malstock und Pinsel hantirt, malt es, während ein anderer jugendlicher Kunstbeflissener es mit dem Stift abzeichnet. Der Lichteffect in der köstlichen Composition ist ein überwältigend schöner. Die beiden anderen größeren Compositionen zeigen uns andere Gebiete edler menschlicher Thätigkeit versinnbildlicht und es ist überaus genußreich, an der Hand der gegebenen Attribute dem Ideengang des Künstlers nachzugehen. Industrie und Landwirthschaft, Literatur und Kunst, Alles Disciplinen, auf welchen sich Nikolaus Dumba rühmlich ausgezeichnet, werden malerisch angedeutet. Nur die Politik fehlt und das ist nicht vom Uebel, denn die gibt auch gemalt ein garstig Lied.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XXXIX und XL.
Abundantia I.

XLI.
Julia

XLII.
Der Traum.

XLIII.
Die Begegnung.

Tafel XXXIX. u. XL.

Abundantia.

I.

Zu den unzweifelhaft bedeutendsten und werthvollsten Schöpfungen Makart's gehören seine zwei Abundantia-Bilder. Eine genaue Beschreibung der zwei Bilder zu geben, so daß der Leser sich eine richtige Vorstellung von ihnen soll bilden können, ist nur sehr schwer möglich. Denn gerade ihr Hauptreiz, die Farbe, und die ganze künstlerische Anordnung des Stoffes muß, um gebührend gewürdigt zu werden, selbst genossen werden. Frei von allen kleinlichen und niederdrückenden Sorgen des Lebens, dem Gefühle hingegeben, daß sie nichts, gar nichts mehr in ihrem glücklichen Dasein entbehren, leben die hier dargestellten Gestalten ein Leben des sorglosesten, heitersten, ungebundensten Genusses. Sie sind auf der Höhe der Kunst des dolce far niente angelangt und sie üben sie mit frohem Bewußtsein. Wir sehen ein buntes, wirres Gemisch herrlicher Früchte, sodann einen Fischzug, dessen Resultat der Benennung der Bilder angemessen ist; wunderbar leuchtet uns entgegen eine üppige, berauschende Fülle holdseliger Frauenleiber, und kräftig aufblühende Jünglinge schäkern in fröhlicher Lust mit übermüthigen Vertreterinnen der Heiterkeit und der Leichtlebigkeit, wie sie nur der Ueberfluß hervorbringen und die bei Gemüthern, die für heute oder der nächsten Tag zu sorgen haben, gar nie aufkommen kann. Mitten unter diesen Gestalten tummeln sich Kinder herum, die allzufrüh nach der Frucht der Erkenntniß des Genusses langen; Mädchen, die statt in der Strickschule zu sitzen, hirnverwirrende Blicke werfen, und Knaben, die sich freuen im sonnigen Lichte des Lebens, ohne zu fürchten, daß sie je einmal eine Hose auf der Schulbank durchwetzen oder mit freundschaftlichen Kopfnüssen und Püffen von ihren weniger erotisch und mehr kriegerisch gesinnten Kameraden von Quinta regalirt werden könnten, wohin sie mehr ihrem Alter als ihrer Vorbildung entsprechend gesetzt zu werden verdienten. Das ist die Gesellschaft, welcher wir hier begegnen, aus diesen Zügen ist die Physiognomie der zwei Bilder zusammengesetzt. Ihr sagt, das sei unmoralisch; Kinder müßten etwas lernen und dürfen so früh nicht ans Genießen denken. Vollkommen recht. Aber nehmt doch an, um euer moralisches Gewissen zu beruhigen, ihr sähet in den Kindern Amoretten vor euch. Daß einem derselben in liederlicher Unordnung der Strumpf herabhängt, wird euch doch nicht stören, auch Amoretten können liederlich sein. Oder nehmt an, ihr hättet eine Götterfamilie vor euch aus dem Olymp, den sich der Künstler bevölkert hat; von jungen Göttern wird doch billiger Weise Niemand verlangen können, daß sie etwas lernen sollen? Wir legen dem Scherze ernste Bedeutung bei. Makart malt wirklich andere Wesen, als jene Tausendlinge es sind, die die Natur alltäglich aus ihrem unerschöpflichen Born emporschnellt, und die wir „Menschen", Aristoteles und seine Anhänger richtiger „Zoa politika" nennen. Makart hält sich nicht an die Realität, sondern führt uns jene reizvollen Gestalten vor, die die Welt seiner Träume bevölkern. Auf dem Bilde, das wir heute bieten, versinnlicht der Künstler den Ueberfluß durch die Producte der Erde, auf dem zweiten Bilde, das in der nächsten Lieferung folgen soll, und mit dem wir uns noch zu befassen haben werden, führt er uns die Früchte des Meeres vor.

Tafel XLI.

Julia.

Wir tragen heute nur eine Schuld ab, indem wir das einzige Bild, das sich von Makart im Wiener Belvedere befindet, den Freunden dieser Publication vorlegen, die ja mit Recht unvollständig genannt werden könnte, wenn dieses Bild in ihr nicht enthalten wäre. Diese „Julia“ gehört nicht zu den großen, sensationellen Gemälden Makart's, allein es fesselt doch unwiderstehlich durch seinen Farbenzauber und durch die schöne, weihevolle, echt poetische Stimmung, durch welche es verklärt wird. So hohen Reiz das Bild indessen auch haben mag, so muß es doch einigermaßen befremden, daß der Künstler gerade in Wien, der eigentlichen Wiege seines Ruhmes, in einer öffentlichen Sammlung nicht durch ein größeres, imposanteres Werk vertreten ist, wo doch jetzt schon selbst Städte zweiten Ranges mit einander wetteifern, wenn es gilt, sich in den Besitz eines seiner großen und epochemachenden Werke zu setzen. Gerade die „Julia“ ist bei allen hohen künstlerischen Vorzügen weit weniger ein Galeriebild wie die meisten übrigen Schöpfungen Makart's. Die Composition hat einen mehr intimen Charakter und würde in einem mit vornehmem Luxus und feinem Geschmack ausgestatteten Salon viel besser am Platze sein, als in einer öffentlichen Galerie.

Wenn man sieht, wie Matejko im Belvedere repräsentirt ist, so kann man ein Gefühl des Bedauerns nicht unterdrücken, daß auch Makart nicht sich hier in seiner vollen Größe entfalten kann. Nicht verschwiegen kann es werden, daß das Bild leider bisher schon infolge zu reichlich aufgewandter Trockenmittel und anderer gefährlicher Substanzen nicht unerheblich gelitten hat. Das Bild erscheint einem baldigen Untergang geweiht; diese Wahrnehmung, der sich der Beschauer kaum zu entziehen vermag, wirkt betrübend, denn Stimmung und Colorit des Bildes sind geradezu zauberhaft. Die Scene, die der Künstler hier geschildert, wird Jedem sofort erinnerlich werden, der das unsterbliche Drama der Liebe „Romeo und Julie“ von Shakespeare kennt. Julie hat den Schlaftrunk genommen und ist in den todtenähnlichen Schlaf verfallen. Jammernd halten sie ihre Eltern für todt, da naht Graf Paris mit den Musikern und den Hochzeitsgästen, um die geliebte Braut einzuholen. Gramgebeugt ruft ihm der alte Capulet zu: „Du kommst zu spät, der Tod war ihr Buhle heut Nacht, der Tod ist mein Eidam!“ Graf Paris ist vernichtet und ruft im höchsten Schmerze:

„Hab' ich nach dieses Morgens Licht geschmachtet,
Und bietet es mir solchen Anblick dar?!“

Tafel XLII.

Der Traum.

Es ist ein Traum, — es ist ein Traum! Träume aber sind nicht an die Scholle gebunden, frei wie der Vogel in freier Luft, der noch souverain wie der Gedanke, der keine Zollschranke kennt, wie ein Gedanke, der sich nicht gebunden erachtet durch Convenienz, durch die Begriffe von Zeit und Raum und durch die von den Denkgesetzen der Logik gezogenen Grenzen! In durchaus richtigem Gefühle hat denn auch Hans Makart, der berühmte Meister, sein in unserem heutigen Hefte wiedergegebenes Bild „Ein Traum“ benannt. Es ist ein Künstlertraum, und wie unsere Leser und Leserinnen nicht zögern werden zuzugestehen, ein schöner, ein bestrickender Künstlertraum! Makart ist nicht der Mann des Realismus, und sein Bestreben war niemals darauf gerichtet, in seinen Werken einen getreuen Abklatsch der Natur zu bieten. Die Natur ist für ihn nur die sichere Grundlage, von welcher aus seine künstlerische Phantasie ihre kühnen Flüge unternimmt. Neben dem subjectiven ist aber auch der objective Thatbestand vorhanden, um die Benennung des Bildes „Ein Traum“ gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Die liebliche Hauptfigur des Bildes träumt selbst, und wie es scheint, einen holden und süßen Traum von der Minne Lust und Leid. Ihre kleinen Geschwister, die fast wie Genien erscheinen, nesteln an ihrem Prunkgewand herum, an welchem in sinniger Symbolik ein vom Pfeil durchbohrtes Herz angebracht ist.

Tafel XLIII.

Die Begegnung.

Wir huldigen nicht dem blinden Autoritätsglauben. Wir betrachten Makart als einen durch und durch genialen Künstler, allein wir fühlen uns frei von der einseitigen Befangenheit, die nicht selten die Verehrer eines großen Künstlers zu erfüllen pflegt, und die unbedingt Alles für groß und herrlich hält, was der Gegenstand dieser begeisterten Verehrung schafft. So zögern wir auch nicht vor dem Makart'schen Bilde „Die Begegnung“ es unumwunden auszusprechen, daß gerade diese Schöpfung nicht zu seinen Meisterwerken gehört. Wenn wir nun dieses Bild doch veröffentlichen, so thun wir dies zunächst im Hinblicke darauf, daß wir dieser Publication nach Thunlichkeit auch den Vorzug der Vollständigkeit sichern wollen, dann aber auch, weil das Bild, auch ohne gerade vollkommen zu sein, doch auf den ersten Blick die hohe Begabung des Meisters erkennen läßt. Eine holde Jungfrau, gekleidet in das prächtige Renaissance-Costume, verläßt die stolze säulengetragene Halle ihrer Väter und wird von einem draußen harrenden Jüngling ehrerbietig begrüßt. Sie hemmt betroffen den Schritt und senkt den Blick; es ist offenbar, daß der Jüngling ihrem Herzen nicht gleichgiltig ist Wir haben ein Romancapitel vor uns. Der Phantasie des Beschauers bleibt es überlassen, sich Fortsetzung und Schluß dazu zu dichten. Obschon ein Jugendwerk des Meisters, zeigt das Bild doch schon die Vorzüge des Künstlers, durch welche er später so berühmt werden sollte, in hellem Lichte. Die Composition ist klar und übersichtlich, die Architektur und der landschaftliche Theil sind von schöner decorativer Wirkung.

Von dem Anfänger, der Solches schuf, war man berechtigt, Bedeutendes zu erwarten.

Hans Makart-Album.

Inhalts-Verzeichniß und Bildererklärung.

XLIV u. XLV. Abundantia. (Zweiseitig.)

XLVI. Im Frühling.

XLVII. Makart im Festzugs-Costume.

Tafel XLIV. und XLV.

Abundantia.

II. Die Gaben des Meeres.

Ein wahrhaft glänzendes Pendant zu dem in unserem vorigen Hefte veröffentlichten ersten Abundantia-Bilde, auf welchem die Gaben der Erde sinnbildlich dargestellt waren, bildet unser heutiges Bild, das uns die Gaben des Meeres in künstlerischer Verklärung zeigt. Die Composition ist hier vielleicht noch kühner und noch genialer als auf dem ersten. Aus durchsichtigen, grünen Wogen am schilfbestandenen Meeresstrande ragt die phantastische, sphinxartige Bronzefigur des Bugsprietes einer Gallione mit bläulichem golddurchwirktem Segel heraus; auf dem landenden Fahrzeug, dessen weitere Form sich dem Beschauer entzieht, handhabt mit anmuthiger Bewegung ein brauner Fischerknabe die Ruderstange, während ein schönes junges Weib das schwere Netz auf das Schiff zu ziehen bemüht ist. Einige größere und kleinere Kinder betheiligen sich an dieser Hantirung geschäftig mit, ohne sich doch dabei sonderlich anzustrengen, um der glänzenden Meeresschätze habhaft zu werden. Im Vordergrunde steht eine verführerische Mädchengestalt von kräftigen Formen im Wasser und schöpft mit einer großen Muschel Wasser oder vielleicht auch Perlen und Korallen, darf sich doch der Künstler die Freiheit nehmen, sich auch die Perlenfischerei so einfach und so bequem vorzustellen. Neben dieser Gestalt sitzt, das eine Bein noch im Wasser, ein eben dem Meere entstiegenes, nacktes Weib, den vollen, im leuchtendsten Colorit prangenden Rücken dem Beschauer zugewendet. Die rechte Seite des Bildes ist durch eine Gruppe ausgefüllt, die vielleicht die schönste ist, die Makart je gemalt. Es ist ein Familienidyll, die Fruchtbarkeit des Weibes, das Mutterglück, dargestellt in leuchtender, sinnberückender Pracht. Ein bezaubernd schönes, üppiges Weib, in tiefes, glühendes Roth gekleidet, in jenes Roth, das dann sofort auch als Makart-Roth zu solcher Berühmtheit gelangt ist, umgeben von blühenden Kindern, — ein wahrhaft herzerfreuendes und bestrickendes Bild!

Tafel XLVI.

Im Frühling.

Makart's Begabung ist, obschon ihr Schwergewicht auf rein coloristischem Gebiete liegt, doch eine vielseitige. Welchen Stoff er auch immer in die Hand nimmt, er weiß ihn interessant und reizvoll zu gestalten. Ob er nun historische, mythologische, allegorische Gestalten oder solche aus der modernen Gesellschaft darstellt, immer weiß er den Beschauer zu fesseln und mächtig anzuregen, u. zw. zunächst immer durch seine eigene künstlerische Besonderheit, die sich in jedem seiner Werke mehr oder minder glanzvoll ausprägt, dann aber auch durch den dargestellten Gegenstand, so einfach er auch sein mag. Das vermögen aber nur auserwählte Künstler. Denn das ästhetische Grundgesetz, das in der Literatur volle, unbestrittene Geltung hat, es gilt auch auf dem Felde der Malerei, daß es nämlich sehr wenig auf das Was, sondern fast ausschließlich auf das Wie ankomme,

Makart symbolisirt uns hier durch zwei moderne weibliche Gestalten den Frühling.

An und für sich ist das ein anspruchloses Motiv, das Sinn und künstlerische Bedeutung erst dadurch erhält, wie es gelöst ist.

Ein Blick auf das Bild zeigt uns, daß der Stoff in der That kaum anziehender und liebenswürdiger gelöst werden konnte, als es hier geschehen ist.

Dabei hat gerade dieses Bild auch vor vielen anderen Makart'schen einen wesentlichen Vorzug voraus.

Es läßt auf den ersten Anblick erkennen, daß es nicht auswendig gemalt, sondern erst auf Grund sorgfältiger Naturstudien und direct vor der Natur und nach lebenden Modellen vollendet worden ist.

Die Figuren sind hier, was sonst bei Makart'schen Schöpfungen nicht immer der Fall ist, charakteristisch individualisirt, so daß man fast meinen möchte, eine, allerdings etwas genrehaft aufgefaßte Portraitgruppe vor sich zu haben.

Dieser Umstand aber ist sehr wohl geeignet, Werth und Interesse des Bildes wesentlich zu erhöhen.

Tafel XLVII.

Makart im Festzugs-Costume.

Wer Makart's Portrait im Festzugs-Costume betrachtet, kann leicht zu der Meinung verführt werden, daß er ein Bildniß aus der Zeit des Rubens oder Van Dyck vor sich habe. Makart hat eine kleine unansehnliche Gestalt, aber er weiß auch diese in Scene zu setzen, mit demselben Geschick, mit dem er den aus vielen Tausenden von Theilnehmern bestehenden Festzug in Scene zu setzen vermocht hat. So oft sich ihm die heitere, festliche Gelegenheit darbietet, sich in einer größeren Gesellschaft costumirt zu zeigen, ist immer Alles darüber einig, daß er eine außerordentliche Meisterschaft auch darin besitze, sich effectvoll, mit feinstem Geschmacke und klügster Berücksichtigung seiner Gestalt zu kleiden. So kommt es denn, daß er bei solchen Anlässen trotz seiner unscheinbaren Gestalt geradezu pompös auszusehen pflegt. So wie ihn unser Bild zeigt, sah er beim Festzuge aus; so sahen ihn die Hunderttausende der entzückten Zuschauer, so empfing er die brausenden Huldigungen, wie sie großartiger und imposanter kaum jemals einem Könige dargebracht worden sind.

Druck von B. Stern, Wien

Inhalts-Verzeichniß.

I. Hans Makart.
II. Makart's Atelier.
III. Die lustigen Weiber von Windsor.
IV., V. Die Siesta der Mediceer.
VI. Nubische Frauen.
VII. Die Perle.
VIII., IX. Einzug Karl's V. in Antwerpen.
X. Charlotte Wolter als Messalina.
XI. Die beiden Freundinnen.
XII. Bildniß-Studie (Damenportrait).
XIII., XIV. Der Jagdzug der Diana.
XV. Marmorherzen.
XVI. Amoretten.
XVII. Romeo und Julie, } zwei berühmte Liebespaare.
XVIII. Faust und Gretchen, }
XIX., XX. Kleopatra am Nil.
XXI., XXII. Aus dem Festzuge der Stadt Wien. I.: Die Jagd.
XXIII. Der Morgen.
XXIV. Der Mittag.
XXV., XXVI. Aus dem Festzuge der Stadt Wien. II.: Die historische Jagd.
XXVII. Der Abend.
XXVIII. Die Nacht.
XXIX. Kleopatra's Tod.
XXX. Aegyptische Tänzerin.
XXXI. Aegyptische Wasserträgerin.
XXXII. Aegyptische Geflügelverkäuferin.
XXXIII. Studie aus Aegypten.
XXXIV., XXXV. Huldigungsfest der Catterina Cornaro.
XXXVI. Fresken im Palais Dumba zu Wien I.
XXXVII. „ „ „ „ „ „ II.
XXXVIII. „ „ „ „ „ „ III. Malerei.
XXXIX., XL. Abundantia I.
XLI. Julia.
XLII. Der Traum.
XLIII. Die Begegnung.
XLIV., XLV. Abundantia II.
XLVI. Im Frühling.
XLVII. Makart im Festzugs-Costume.